This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

**Über dieses Buch**

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

**Nutzungsrichtlinien**

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

**Über Google Buchsuche**

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

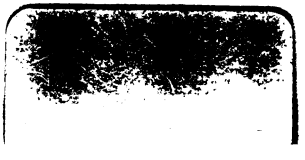
WIDENER
HN VBGQ

46523.20 (A)

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

FROM THE BEQUEST OF
HUGO REISINGER
OF NEW YORK

For the purchase of German books



# Geſchichte

der

# neuern deutſchen Poeſie

von

Auguſt Wilhelm Bohtz.

Beſchnittene und beſchmutzte Exemplare werden nicht zurückgenommen.

# Geschichte

der

# neuern deutschen Poesie.

Vorlesungen

von

August Wilhelm Bohtz.

Göttingen,
bei Georg Kübler.
1832.

46523.20

HARVARD COLLEGE
MAY 10 1924
LIBRARY

Hugo Reisinger fund

# Vorwort.

Die folgenden Vorlesungen wurden von mir auf der hiesigen Universität zu wiederholten Malen, zuerst während des Winters 1828 — 1829 gehalten. Verehrte Freunde und edle Frauen, denen ich das Manuscript mittheilte, munterten mich auf, dasselbe dem Drucke zu übergeben. Bevor ich diesen Aufforderungen nachgab, arbeitete ich das Ganze noch einmal um und suchte demselben die mir mögliche Vollendung zu ertheilen. Möchten zunächst die lieben theuern Freunde, mit denen ich in Halle, Berlin und hier die Jugendzeit verlebte, und von denen ich nun schon seit Jahren getrennt bin, durch

dies Buch recht lebhaft wieder an jene Stunden erinnert werden, in denen wir, durchdrungen von reiner Begeisterung, in den Schöpfungen der herrlichen vaterländischen Dichter die ganze Tiefe und den hohen Adel des deutschen Volks erkannten! Möchten überhaupt allen denen, welchen die höchsten Güter des Menschen, die geoffenbarte Religion, Poesie und denkender Tiefsinn theuer sind, diese Blätter nicht überflüssig erscheinen und möchten sie mitwirken, daß das Wahre und Aechte immer mehr erkannt und in das Herz, in das unmittelbare Leben aufgenommen werde!

Göttingen, den ersten August 1832.

A. W. Bohtz.

# Inhalt.


Seite

Erste Vorlesung. Einleitung. Charakter der deutschen Dichtkunst von 1750 — 1773. . . 1

Zweite Vorlesung. Klopstock und Wieland. . . . . 37

Dritte Vorlesung. Lessing und Winkelmann. . . . . 59

Vierte Vorlesung. Göthe. . . . . 84

Fünfte Vorlesung. Göthe's Bedeutung für die moderne Poesie überhaupt. Verhältniß der hellenischen Kunst zur christlichen. . . . . 113

Sechste Vorlesung. Göthe's Faust. . . . 133

Siebente Vorlesung. Lyrische und epische Poesie von 1773 — 1798. . . . . 173

Achte Vorlesung. Dramatische Poesie von 1773 — 1798. . . . . 207

Seite

Neunte Vorlesung. Poetische Kritik. Herder. Anfang einer neuen Epoche der deutschen Nationalliteratur . . . . . 226

Zehnte Vorlesung. Allgemeine Charakteristik Schillers. Seine Jugendwerke und Wallenstein. . . . . 244

Eilfte Vorlesung. Schillers Maria Stuart, Jungfrau von Orleans und Wilhelm Tell. . . . . 275

Zwölfte Vorlesung. August Wilhelm und Friedrich Schlegel. . . . . 306

# Erste Vorlesung.

Die Geschichte der neuern deutschen Poesie beginnt mit Göthe; denn diesem Dichter war es vorbehalten, daß durch ihn der volle Inhalt des deutschen Gemüths (nachdem Jahrhunderte lang die Dichtkunst in Deutschland des volksthümlichen Charakters entbehrte) auch in der Literatur sich wieder offenbarte. Durch Götz von Berlichingen, durch Werthers Leiden und durch die eben so tiefen wie einfachen Lieder, welche Göthe in seiner Jugend sang, ward den Deutschen gleichsam die Zunge gelöst, durch die Kraft und Sicherheit, womit Göthe's Genius das sittliche Bewußtsein der ganzen Nation in Poesie aussprach, ward es möglich, daß der Deutsche wieder sich selbst, das im tiefsten Innern verborgene Wesen, wie auch den eigenthümlichen Cha-

rakter der für das Volk daseienden Geschichte zu erkennen vermochte. Was die trefflichsten unter Göthe's ältern Zeitgenossen vergeblich erstrebt hatten, an welcher Aufgabe selbst das große Talent des edlen Klopstock scheiterte, was Lessings Gründlichkeit und Scharfsinn (weil dem großen Manne das schöpferische Genie versagt war) mehr wünschen und vorbereiten als eigentlich ins Dasein rufen konnte; dieses ward durch Göthe's poetische Kraft den Deutschen wahrhaft verwirklicht; diese sahen nun auch in der Poesie wieder das Tiefste und Eigenthümlichste, welches das sittliche Bewußtsein des Volks erlebt hatte, verherrlicht. Wenn gleich nun erst Göthe der eigentliche Begründer unsrer Nationalliteratur ist, so sind doch die geistigen Kräfte, welche vor seinem Auftreten in der deutschen Dichtkunst schon seit zwei Decennien sich geregt hatten, zu bedeutend, als daß wir dieselben nicht berücksichtigen dürften; vielmehr erst dann, wenn wir Klopstocks, Lessings, Wielands und anderer in dieser Zeit lebenden Talente Wollen und Streben uns deutlich gemacht haben, werden wir vermögend sein, die große Bedeutung Göthe's wie der nach ihm sich erhebenden Dichtergeneration ganz anzuerkennen.

Zur Geschichte und Charakteristik der neuern deutschen Poesie gehören folgende Schriften:

Bouterweks Geschichte der deutschen Poesie und Beredsamkeit (3 Bände 1812—1819) ist noch bis jetzt immer das vollständigste Werk über die Geschichte der alten und neuern deutschen Dichtkunst; freilich ist der historische und ästhetische Werth dieses Buchs in den einzelnen Theilen sehr ungleich. Am vortrefflichsten ist die deutsche Poesie des siebzehnten Jahrhunderts von B. charakterisirt worden; auch die Darstellung der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ist noch immer sehr achtungswerth; dagegen ist gerade die Geschichte vom Jahre 1773 bis auf die neueste Zeit mit geringer Sorgfalt und ohne Liebe bearbeitet worden. Die Charakteristik der bedeutendsten Genien, Göthe's, Schiller's ꝛc., ist schwach und die Verdienste der Gebrüder Schlegel, wie der diesen befreundeten Männer, werden nicht so anerkannt, wie man dies von der unbefangenen Kritik erwarten darf.

Die Poesie und Beredsamkeit der Deutschen, von Luthers Zeit bis zur Gegenwart, dargestellt von Franz Horn. 1—4 Band. 1822 — 1829.

Horns Fleiß in allen Theilen dieses Buchs darf nicht verkannt werden, auch ist es an ihm zu rühmen, daß er von dem Pedantismus und der vornehm thuenden Kälte, in welche gewöhnlich

die Kritiker verfallen, ſich ganz frei erhalten hat; ſchade nur, daß Horn in einer breiten, weichen Manier, welcher man nicht ſelten mehr Gedankenkraft wünſchen muß, ſich zu ſehr gefällt. Viele Charakteriſtiken ſind treffend, vor allem diejenigen, wo, wie bei Cramer, Spieß und andern Verfaſſern von Räuber- und Rittergeſchichten, Horns Ironie einen heitern, angenehmen Charakter erhält; aber es fehlt Horns nicht tief und vielſeitig genug gebildeter Natur diejenige Freiheit, um unbefangen und ohne Vorurtheile das Schöne und Große in ſeinen mannigfaltigſten Offenbarungen zu erkennen.

Vorleſungen über die Geſchichte der deutſchen Nationalliteratur von L. Wachler. 1818. 2 Theile.

Dieſe Vorleſungen umfaſſen wie Bouterweks Buch die Geſchichte der alten und neuern deutſchen Poeſie. Bei der Würdigung der letzten Regeneration in der vaterländiſchen Dichtkunſt und Aeſthetik iſt Wachler ungleich gerechter und im Innern freier als Bouterwek; aber dieſer wie auch Horn übertreffen Wachler durch feinern Kunſtſinn und ſind überhaupt vertrauter mit dem eigentlichen Studium der Poeſie und Kritik. Sehr viele Urtheile Wachlers verlieren ſich zu ſehr in das Allgemeine und Unbeſtimmte; das Individuelle

und Charakteristische in den Dichtern und Kunstwerken wird zu wenig hervorgehoben; dagegen ist der volksthümliche, sittliche Geist, welcher diese Vorlesungen durchdringt, sehr löblich, und sie verdienen daher besonders von studirenden Jünglingen gelesen zu werden.

Nachträge zu Sulzers Theorie der schönen Künste. 8ter Band. 1806 — 1808.

Hier hat der ausgezeichnete Philolog und Historiograph Manso eine Uebersicht der deutschen Dichtkunst vom Jahre 1721 — 1787 gegeben. War gleich Manso zu sehr in gewissen Vorurtheilen befangen, um das Kräftigste und Originellste in der Poesie ganz zu würdigen, so verdient dieser Aufsatz nicht nur deshalb noch immer gelesen zu werden, weil der Verfasser der dargestellten Zeit so nahe stand, sondern auch weil sein Urtheil in vielen einzelnen Dingen wirklich sehr fein ist.

Grundriß zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur von A. Koberstein. 1827. N. A. 1831.

Derselbe umfaßt die Geschichte der gesammten deutschen Poesie in gedrängter Uebersicht. Wegen des sorgfältigen Fleißes, womit das Ganze bearbeitet, wegen der treffenden Charakte-

ristik, durch welche die Entwickelung des geistigen Lebens der Nation im Allgemeinen bezeichnet worden, muß dieser Schrift das Lob eines musterhaften Lehrbuchs, welches eine früher da gewesene Lücke wirklich ausfüllt, ertheilt werden.

Die deutsche Literatur von Wolfgang Menzel. 2 Bände. 1827.

Eine eigentliche Geschichte der Literatur in genetischer Entwickelung darf man freilich hier nicht suchen; wohl aber wird das reichste Bild der Gegenwart, wie dieselbe im unmittelbaren Leben des Volks und in allen Richtungen der Nationalliteratur sich offenbart, vom Verfasser aufgestellt. Die Charakteristik großer Talente, wie Schiller's und Tieck's, würde noch treffender sein, wenn der begeisterte Verfasser tiefer in die innern Gründe der künstlerischen Composition eingedrungen wäre und nicht zu sehr die Außenseite des von den genannten Dichtern bearbeiteten Stoffs berücksichtigt hätte. Göthe's Genius ward, weil Menzel die Idee des Kunstwerks zu sehr in dem materiellen Stoffe sucht, gänzlich verkannt; aber wie sehr ich auch über manche Theile mit Menzel rechten möchte, so ist doch der Geist, welcher in diesem Buche überhaupt athmet, ein edler, freisinniger. Gewiß ist seit mehreren Jahren kein Buch über Literatur in Deutschland erschienen, welches, wie

Menzels Schrift, durch lebensvolle Darstellung, schlagenden Witz und edle Begeisterung für die höchsten Güter des Lebens einen wohlthätigen Eindruck im Leser hervorbringt.

K. H. Jördens Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten (1 — 6 Band. 1806 — 1811).

hat zwar keinen ästhetischen Werth, auch fehlt dem Verfasser bei der Wahl der von ihm aufzunehmenden Autoren die tiefere Kritik; aber als Materialiensammlung ist dieses Lexikon wegen des bewunderungswürdigen Fleißes, womit dasselbe ausgearbeitet worden, überaus reichhaltig.

August Wilhelm und Friedrich Schlegel, so wie Ludwig Tieck, haben weder die Geschichte der neuern deutschen Poesie überhaupt, noch die ausführliche Entwickelung eines besondern Theils in derselben gegeben; aber gleichwol sind dieser Männer kritische Aufsätze und Andeutungen über einzelne Dichter und einzelne Erscheinungen im Gebiete der Poesie das Bedeutendste und Gründlichste, was bis auf diesen Tag für die ästhetische Würdigung der neuern deutschen Dichtkunst gethan worden. S. unten die Charakteristik dieser Männer.

Noch während der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts waren Sprache und Dichtkunst bei den Deutschen tiefer als bei irgend einer andern Nation im germanischen Europa gesunken, und der Zustand, worin die deutsche Nationalliteratur sich befand, schien gänzlich in Barbarei und in Charakterlosigkeit übergehen zu wollen. Nicht nur war die Erinnerung an die romantische Sage des Mittelalters wie ausgelöscht, der Sinn für die volksthümlichen, nationalen Dichtungen ganz untergegangen, sondern auch in der deutschen Sprache war jene Kraft und Tiefe, welche in Luthers Schriften so voll und rein tönen, ganz verschwunden. Daß Sprache und Dichtkunst in einer so schmachvollen, elenden Gestalt erscheinen konnten, Haupturſache davon war jener traurige, sich so sehr in die Länge ziehende Religionskrieg des siebzehnten Jahrhunderts. In diesem ging das Nationalgefühl, Deutscher zu sein, fast ganz verloren, und wenn der Deutsche Gelehrte von nun an sich in der Literatur

geltend machen wollte, so glaubte er dies nicht anders thun zu können, als indem er den Ausländern — sei es den Alten, oder den Franzosen, Italienern und Holländern — nachahmte und von der im eigenen Volke lebenden Sitte sich immer mehr und mehr entfernte. Zwar waren während des dreißigjährigen Krieges selbst Männer, wie Martin Opitz (geb. 1597 starb 1639), Paul Flemming (geb. 1609 starb 1640), Andreas Gryphius (geb. 1616 starb 1664), aufgestanden, welche, indem sie eine Dichterschule zu begründen suchten, vorzüglich auf Wahrheit der Empfindung und auf Reinheit der Sprache drangen; aber ihr Talent war nicht mächtig genug, die Zeit ihnen zu ungünstig, als daß durch sie die Literatur hätte selbstständig und wahrhaft national werden können. Wenn diese erste schlesische Dichterschule nach Einfachheit und Wahrheit rühmlichst strebte, so nahm die zweite durch Dan. Kasp. von Lohenstein (geb. 1635 starb 1683) und Christ. Hofmann von Hofmannswaldau (geb. 1618 starb 1679) gegründete eine ganz entgegengesetzte Richtung. Diese Dichter gefielen sich in dem unnatürlichsten, widerlichsten Schwulst und Bombast, viele der Schüler suchten die Lehrer wo möglich noch in der Verkehrtheit zu überbieten, bis endlich auf diese Uebertreibung und Aufgespreiztheit die leerste Nüchternheit und gänzliche Ohnmacht

folgte. Im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts ist das in die Schriftsprache durch Luther und Opitz eingeführte Hochdeutsch ein wirkliches Kauderwelsch, ein sehr großer Theil der im Umgange und in der Literatur gebrauchten Wörter ist aus der Sprache anderer Völker, wie der Römer, Spanier und Italiener, besonders aber der Franzosen, zusammengewirbelt, so daß in dieser ekelhaft verzerrten Gestalt der deutschen Sprache alle Züge von Selbstständigkeit, Charakter und Kraft ausgetilgt sind. Wie die Sprache, bunt zusammengeflickt, ohne allen Wohllaut war, so gebrach auch den darzustellenden Gedanken und Gefühlen Gediegenheit und Tiefe. Kein einziger Dichter vermochte der Natur und Wahrheit zu folgen, Nachäffung des Ausländischen, Ziererei, Plattheit und Gemeinheit charakterisiren die meisten Poeten bis gegen die Mitte des Jahrhunderts. Fried. Rud. Ludw. von Canitz (geb. 1654, starb 1699), welcher nach Adel und Einfachheit strebte, hatte kein eigentliches Genie und konnte sich daher nicht über die Mittelmäßigkeit erheben. Joh. Christ. Günther (geb. 1695, starb 1725), welcher mit wahrem Dichtertalent begabt war, wurde durch wilde Sinnlichkeit und innere Zerrissenheit verhindert, ein vollendetes Gedicht hervorzubringen. Joh. Christ. Gottsched (geb. 1700, starb 1766), dessen beschränkter Geist an Poesie nie einen andern

Maaßstab als den eines pedantischen Grammatikers zu legen vermochte, konnte in Deutschland Jahrzehnde als ein eminentes Genie in der Poesie angestaunt werden. Joh. Jak. Bodmer (geb. 1698 starb 1783), Gottsched's bitterer Gegner, war zwar diesem an kritischem Scharfsinn überlegen und deckte die Gedankenleerheit und armselige Correctheit der Gottschedianer glücklich auf; aber auch Bodmer war als Kritiker sehr beschränkt, und da er im hohen Alter aus Eitelkeit verleitet wurde, mit dem jugendlichen Klopstock in der religiösen Epopoe zu wetteifern, so ward durch Bodmer die Sprache mit einem solchen Bombast und Schwulst überhäuft, daß dagegen selbst Gottscheds correcte Seichtigkeit wünschenswerth erscheinen muß.

Erst seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, als in den beiden Hauptstaaten Deutschlands neue Regenten, welche durch große Herrschertugenden dem deutschen Namen auch im Auslande wieder Achtung und Bewunderung erwarben, den Thron bestiegen hatten, begann auch der Genius unsrer Muttersprache und Dichtkunst wieder aus seiner Ohnmacht zu erwachen und Zeichen des noch nicht ganz erstorbenen Lebens zu geben. Wenn auch der große Friedrich unmittelbar für die Wiedererweckung der deutschen Nationalpoesie nichts that, wenn

derselbe, welcher ganz durch französische Sprache und Sitten gebildet war, die seit seiner Regierung allmählig sich erhebende Literatur der Deutschen gar nicht in ihrer wahren Bedeutung zu würdigen vermochte, so hatte der große König doch mittelbar den bedeutendsten, am tiefsten eingreifenden Einfluß auf die Entwickelung der jetzt sich erhebenden deutschen Dichtkunst. Durch Friedrich drang wieder ein neues Leben in die wie erstarrt daliegende deutsche Bildung. Durch den siebenjährigen Krieg ward Preußens König der bewunderte Held aller Protestanten im gesammten nördlichen Deutschland. Welche Gefühle wurden durch Friedrich in der Brust aller freisinnigen Männer geweckt! Die besten Dichter im Volke, wie Uz, Gleim, Kleist, Ramler ꝛc., sangen Friedrichs Thaten, oder sie suchten, wie Lessing in der Minna von Barnhelm, jenen militairischen Geist der Ehre zu verherrlichen, welchen der große König in seinem Heere und Volke erweckt hatte. Was Friedrich für den Norden Deutschlands war, das konnte die edle Kaiserinn Maria Theresia freilich nicht der literarischen Bildung in den österreichischen Staaten sein; aber auch in diesen begann jetzt durch die von außen her eindringende Gefahr, durch die Reibung mit dem so mächtig aufstrebenden Preußen ein neues patriotisches Gefühl sich zu regen, eine reine Vaterlandsliebe, welche zu

Opfern jeder Art fähig war, zu erwachen. Diese neue Bewegung in der sittlichen Welt konnte auch für die Erweckung des literarischen Interesse nicht ohne Erfolg bleiben, und waren die jetzt in Oesterreich aufstehenden Dichter Denis und Matalier auch nicht in dem Grade durch ganz Deutschland gefeiert wie Preußens Sänger, Ramler, Kleist und Gleim, so muß man doch auch von ihnen und besonders vom edlen Denis rühmen, daß sie in reiner Begeisterung für die Wiedergeburt der deutschen Sprache und Dichtkunst mitzuwirken suchten.

Ich versuche jetzt das Talent derjenigen Männer zu charakterisiren, durch welche während der Jahre 1750 — 1773 die Wiedergeburt der volksthümlichen Poesie Deutschlands vorbereitet wurde.

Albrecht von Hallet geb. 1708 starb 1777.

Er übertraf durch Gedankenreichthum als didaktischer Dichter alle Poeten seit Opitz. Seinem tiefen, strengen Ernste war die Nachahmung leichter italienischer oder französischer Dichter fremd; Haller strebte vielmehr, nach dem Vorbilde der spätern römischen Satyriker und englischer Dichter, philosophische Gedanken und moralische Reflexionen weniger klar und anmuthig als hart und kräftig in der Form des Lehrgedichts auszusprechen. Hallers beschreibendes Gedicht: die Alpen ist

ermüdend durch den hier vom Dichter gebrauchten ſchleppenden, einförmigen Alexandriner; ferner ſchadet es dem Intereſſe für dieſes Gedicht, daß das Kleinliche und Zufällige nicht ſelten mit vieler Ausführlichkeit und Breite erzählt wird; aber auch große Züge in Naturmalerei treten hervor, und das ganze Gedicht offenbart den hohen, ſittlichen Geiſt des durch die majeſtätiſche Schönheit der Natur wie durch die Reinheit unverdorbener Sitten wirklich begeiſterten Dichters. Das Fragment die Ewigkeit erinnert durch Tiefe und Erhabenheit der Gedanken und durch Kühnheit der Bilder an die Pſalmen im alten Teſtament. Unter den lyriſchen Gedichten zeichnet ſich die Trauerode, welche H. beim Tode ſeiner Gattinn ſang, durch Innigkeit und Einfachheit der Empfindung am meiſten aus. Vergl. zur Charakteriſtik Hallers Schillers Urtheil in der Abhandlung über naive und ſentimentale Dichtung in Sch. W. B. 18. S. 285 — 288.

An Zierlichkeit und Reinheit im Ausdruck wurde Haller von ſeinem Zeitgenoſſen

Friedrich v. Hagedorn (geb. 1708 ſtarb 1754) übertroffen. Wie Hallers Ernſt beſonders in der römiſchen und engliſchen Literatur Befriedigung fand, ſo war dagegen der auch im Leben heitere und glückliche Hagedorn ein Schüler

der leichten französischen Dichter, von denen er Gewandtheit, Klarheit und gefälligen Scherz glücklich sich aneignete. Am ausgezeichnetsten zeigt sich daher Hagedorn im gefälligen Liede und er würde in demselben noch immer erfreuen, wenn nicht mit der Tiefe des Gefühls zugleich auch Sinnigkeit in seiner leichten, geschwätzigen Manier vermißt würde.

Der gefühlvolle Christian Ewald von Kleist (geb. 1715 starb 1759 zu Frankfurt a. O. in Folge der in der Schlacht bei Kunersdorf erhaltenen Wunden.) übertrifft Hagedorn an Innigkeit des Gemüths und Haller an Anmuth und an Farbenreichthum in der Naturmalerei. Am berühmtesten unter Kleist's Gedichten ist mit Recht der Frühling. Zwar ist in diesem poetischen Gemälde nicht wie in vielen Dichtungen Göthe's oder Tieck's das innerste, verborgenste Leben in der Natur als eine dem sittlichen Bewußtsein des Menschen verwandte Welt geoffenbart worden, vielmehr verweilt Kleist lieber bei Darstellung der Außenseiten in der erscheinenden Natur; aber da die Farben, mit welchen Kleist zeichnet, überaus frisch sind, seine zärtliche Seele von dem Anblick der in Jugendschöne prangenden Erde wirklich ergriffen ist und in Worte süßen Wohllauts sich ergießt, so verdient der einst so gefeierte Frühling

Kleist's auch jetzt noch im Andenken schön fühlender Seelen fortzuleben. Nächst dem Frühlinge zeigt sich Kleist's maleriſches Talent am meiſten in den Idyllen, unter denen beſonders die Fiſcheridylle Ixin durch Wärme der Empfindung und ſittlichen Ernſt einſt dem Dichter die Herzen der deutſchen Jugend gewann. In den Elegien Sehnſucht nach Ruhe und an Wilhelmine iſt das Ideal, welches der Dichter in der wirklichen Welt vergebens ſucht, freilich ein Gegenſtand der bloßen Sehnſucht, und wir müſſen gegenwärtig ähnlich wie bei den Gedichten des ſpätern Matthiſſon urtheilen, daß die moderne Wehmuth hier zu weich hervortritt, in dieſen Gemälden der wahre Inhalt der Wirklichkeit nicht genug ſich offenbart; aber was dieſe ſentimentalen Ergießungen Kleist's doch wieder ſehr vor denen der meiſten übrigen Dichter dieſer Zeit auszeichnet, beruht darin, daß wir immer erkennen, wie der einfache, wahre Kleiſt keine bloße Mode mitmacht, was er darſtellt, auch im innerſten Gefühle ſelbſt erlebt hat, ein ſittlicher, ſich verletzt glaubender Adel der Grund der Klage iſt; daher denn die Innigkeit, Friſche und Wärme, womit dieſe Elegien gedichtet ſind, auch jetzt noch Intereſſe erwecken. Fehlte gleich dem zärtlichen Kleiſt, um in der Ode ausgezeichnet ſein zu können, Kraft und Feuer der Phanta-

sie, so verdienen doch zwei seiner Hymnen wegen ihrer frommen Gesinnung und edlen Sprache nicht vergessen zu werden.

Joh. Wilh. Ludw. Gleim geb. 1719, starb 1802.

Lange Zeit galt Gleim für den deutschen Anakreon, welchem er auch auffallend nachgeahmt hat; aber es fehlt den meisten erotischen Liedern Gleims Sinnigkeit und Tiefe des Gefühls. Man sieht zu auffallend, daß der Dichter mit seiner Begeisterung immer nur ein Spiel trieb, daß er die Liebe zu den Frauen und zum Weine *nicht* innerlich erlebte, sondern mit diesen Gegenständen in der Einbildungskraft nur scherzen wollte. So wird denn das Streben, immer in der Poesie spielen und tändeln zu wollen, während das Herz fast gar nichts bei diesem Spiele empfindet, für den Leser unbehaglich, und man sehnt sich nach einem tiefern Gehalte im Gedanken und in der Empfindung. Gar nicht zu vergleichen mit diesen Tändeleien sind die Kriegslieder, welche Gleim im Charakter eines preußischen Grenadiers sang. In diesen weht ächte Begeisterung, und sie haben, weil in ihnen jenes Hochgefühl, mit welchem während des siebenjährigen Krieges das ganze nördliche Deutschland, insbesondere aber Brandenburg und Pommern, auf den einzigen Friedrich

blickte, so überaus kräftig und würdig ausgesprochen ist, einen unvergänglichen Werth.

Joh. Nicol. Götz geb. 1721, starb 1781.

Er übertrifft durch Sinnigkeit des Gefühls und Anmuth im Ausdrucke die meisten übrigen lyrischen Dichter dieser Zeit. Kein deutscher Poet hatte so glücklich wie Götz die leichte, feine Manier der Franzosen sich angeeignet, und vermochte gleich diesem zu tändeln und zu spielen, ohne dadurch in Gedankenleerheit und in trivialen Scherz zu verfallen.

Joh. Peter Uz geb. 1720, starb 1796.

Kein reicher, aber ein edler, tüchtiger Dichter. In seinen frühern Gedichten suchte Uz nach Hagedorns Vorbilde leicht zu scherzen, welche Manier ihm jedoch weniger glückte; aber in spätern Jahren geht Uzens Poesie immer mehr in den ernsten, feierlichen Ton der didaktischen Ode über. Was man in Uzens Oden am meisten vermißt, ist Kraft und eigenthümlicher Flug der Phantasie. Zu bestimmt wird man in seinen Gesängen, wo, wie in der Theodicee, der Dichter recht erhaben und kühn sein möchte, an das System der Wolfischen Metaphysik erinnert, welchem Uz als Denker ergeben war. Weit glücklicher dagegen ist unser Dichter, wenn er, ähnlich dem Horaz, aber ohne

demſelben eigentlich nachzuahmen, in der Strafode die ſittliche Entartung der Zeit züchtigt und als ächter Patriot im edlen Feuer über die innern Kriege der Deutſchen klagt.

Karl Wilhelm Ramler geb. 1725, ſtarb 1798.

Bis zum Anfange dieſes Jahrhunderts ward Ramler in Deutſchland als Odendichter bewundert und dem Horaz mit voller Zuverſicht an die Seite geſtellt. Auch die ſtrengſte Kritik wird noch jetzt an ihm loben müſſen, daß er — wenigſtens in der Jugend — nicht nur bemüht war, in die deutſche Sprache Wohllaut und Fülle zu bringen, ſondern auch dahin ſtrebte, durch Kraft des Gedankens und Adel der Geſinnung die lyriſche Poeſie und vorzugsweiſe die Ode in Deutſchland zu heben. Schade nur, daß Ramlers Begeiſterung ſo ſelten eine unmittelbare, ächt dichteriſche iſt. Faſt immer ſieht man, wie ſorgfältig er den Plan des Gedichts angelegt, mit welchem Bewußtſein er den Ton der Horaziſchen Ode ſich angeeignet hat und auch den innern Ideengang derſelben an neue Zeitereigniſſe, beſonders an die Thaten Friedrichs des Großen anzuknüpfen ſtrebt. Bei dieſer ſo bewußten Nachahmung kann die Ramlerſche Ode zwar eine Art Bewunderung für die Kunſt des geſchickten und gewandten Nachbildners in uns hervorrufen, unmöglich aber die eigentliche

Welt des Innern erwecken und uns zur innigen Theilnahme für den dargestellten Gegenstand hinreißen. Störend wirkt auch in dieser Hinsicht die Art und Weise, wie Ramler die griechische Mythologie der deutschen Dichtkunst einverleiben will. Die Sucht, den Olympus mit allen seinen Göttern und Göttinnen auch für die moderne Gefühlsweise zu gewinnen, geht hier so weit, daß der Dichter selbst die allergewöhnlichsten Vorfälle des Tages und die einfachsten Gedanken in mythologische Bilder einzukleiden und durch diesen Kunstgriff das ganz Gemeine in die Poesie der hellenischen Mythe zu verwandeln sucht; aber der Erfolg dieses Verfahrens ist nothwendig ein andrer als Ramler dachte. Gebraucht man die antike Mythe auf diese Weise, so geht in ihr aller Reiz und alle individuelle Wahrheit verloren; sie wird eine leere, rhetorische Figur, welche, wie sehr sie auch mit Schminke angestrichen worden, unmöglich das Gefühl beseelen und erwärmen kann. Ganz mißverstehen würde man den hier ausgesprochenen Tadel, wenn man denselben auch auf Schiller übertragen wollte. Wie dieses Dichters lyrische und didaktische Gedichte überreich an mythologischen Bildern sind, so ist auch mit diesen immer ein innerer Gehalt gegeben; kühne, glanzvolle und tiefsinnige Gedanken reden aus der mythischen Hülle uns an. Das alte Symbol

der griechiſchen Götter wird ſo gleichſam von Neuem ins Leben gerufen; anders bei Ramler, wo nur zu oft ein prächtiger Körper ohne lebendigen Hauch uns entgegen tritt. Doch giebt es unter Ramlers lyriſchen Gedichten einige, an denen die Nachahmung keinen Antheil hat, und aus denen inniges, warmes Gefühl wahrhaft poetiſch ſpricht. Zu dieſen gehört die Ode an den Frieden und das Lied an den Mai. Ferner gebührt dieſem Dichter jenes große Verdienſt, daß er zuerſt es war, welcher die lyriſchen Versmaaße der Alten glücklich in der deutſchen Sprache nachbildete. Iſt ſeitdem auch die Ueberſetzung der Horaziſchen Ode mit noch mehr Treue und Gründlichkeit, als Ramler es vermochte, verſucht worden, ſo war er denn doch der Erſte, welcher die Möglichkeit einer treuen, wohllautenden Ueberſetzung im Versmaaße des Originals den Deutſchen zeigte.

Michael Denis geb. 1729, ſtarb 1800.

Dieſer, wie wir bereits wiſſen, im ſüdlichen Deutſchland lebende Dichter ſuchte ſich in der Ode eine von Ramler unabhängige Form zu ſchaffen. Wenn Denis an Pracht der Bilder und an äußerer Technik Ramlern nachſteht, ſo übertrifft er denſelben dagegen nicht ſelten an Innigkeit und Wärme in der Empfindung, und erinnert mehr an die Klopſtock eigenthümliche Richtung. Freilich

hatte ſich auch in dem wackern Denis das Gefühl, welches volksthümlich ächt nordiſch und deutſch dichten wollte, noch nicht gehörig verſtanden. Nicht nur beſaß er eine zu große Vorliebe für den ſchwermüthigen, geſtaltloſen Oſſian (deſſen Gedichte er zuerſt metriſch ins Deutſche überſetzte: Die Gedichte Ossians, aus dem Englischen von Denis. I — III. Th. Wien 1768. 1769.), ſondern er fehlte auch in der Wahl des mythologiſchen Stoffs wenigſtens eben ſoſehr als Ramler, da er ſtatt der helleniſchen Mythe die altnordiſche Götterſage der neuern deutſchen Poeſie aneigenen wollte. Indem dieſe Sage unſrer modernen Bildung noch weit fremder als die griechiſche und römiſche Welt iſt, ſo erſchwert es ſich der Dichter überaus unmittelbar zum Herzen zu ſprechen, wenn er ſeine Gefühle in Bilder einkleidet, welche der eigenthümlichen Denk- und Gefühlsweiſe des Leſers ganz unbekannt ſind.

Chriſtian Fürchtegott Gellert (geb. 1715, ſtarb 1769.)
erfreute ſich einer ſo allgemeinen Liebe im deutſchen Volke, wie dieſelbe mit Ausnahme Schillers wol keinem deutſchen Dichter jemals zu Theil wurde. Liebenswürdige Schalkhaftigkeit und reine, edle Geſinnung, welche in gutmüthiger Redſeligkeit

hervortritt, sind die Vorzüge der Gellertschen Fabeln; Schärfe, Witz und treffende Charakteristik dagegen vermißt man. In dieses Dichters geistlichen Liedern fehlt lyrische Kraft und tiefe, religiöse Mystik, durch welche Eigenschaften Novalis Gesänge unter den neuern Kirchenliedern so einzig sind; aber Innigkeit des Gefühls, sittliche Reinheit und schmucklose Einfalt haben des edlen Gellert Gesänge mit Recht zu heiligen Volks- und Kirchenliedern erhoben.

Friedr. Wilhelm Zachariä geb. 1726, *starb* 1777.

Blühende Einbildungskraft, Reichthum in der Farbengebung, Frohsinn des Gemüths, heitre Laune und Gewandtheit in der Sprache zeichnen Zachariä vor vielen der mit ihm lebenden Dichter aus. Uebel ist es, daß er mit zu großer Leichtigkeit dichtete, und nicht strenge genug gegen sich selbst war; dadurch ward er abgehalten, sein für die komische Erzählung glückliches Talent ganz auszubilden. Wenn gleich aber in dem Renommisten Manches veraltet ist, viele Theile zu sehr in die Breite gezogen sind, so ergötzt das Ganze doch noch immer durch den leichten Witz und die heitre, gutmüthige Laune. Auch Zachariäs beschreibende Gedichte, die Tageszeiten, so

wie die vier Stufen des weiblichen Alters zeigen des Dichters gefälliges, anmuthiges Talent. An vielen Stellen erfreut den Leser ein warmes Colorit und maleriſche Schönheit; im Ganzen aber ſind beide Gedichte minder blühend und friſch als Kleiſt's Frühling.

Chriſt. Ludw. Liskov geb. 1699, ſtarb 1760.

An Schärfe und Salz übertrifft Liskovs Satyre die des berühmtern Rabener; aber zum eigentlichen Welthumor, durch welchen der Satyre alles Gehäſſige genommen und der rohe Stoff in das reine Licht der Idee erhoben wird, vermag er ſich noch weniger als Rabener zu erheben. Liskovs Lachen iſt kein harmloſes, freies, welches, ohne zerſtören zu wollen, über alle Verhältniſſe der Wirklichkeit ſich verbreitet; vielmehr ſind es einzelne Erſcheinungen in der Welt, auf welche Liskovs Satyre dringen möchte. Dieſe Gegenſtände, mit denen hier nicht die Laune ſpielt, ſondern welche der Haß verfolgt (vor allem dient die Erbärmlichkeit eines mittelmäßigen Profeſſors, Philippi in Halle, als Zielſcheibe für Liskovs Witz), ſucht Liskov durch die bitterſte Perſiflage in ihrer Nichtigkeit bloß zu ſtellen, und es wird ſo dem Charakter der ganzen Satyre die Form der gemeinen Ironie aufgedrückt, welche, als ein Baſtard der Reflexion und gemeinen Einbildungskraft, ganz

unähnlich der wahren, poetischen Ironie, der Schwester der Begeisterung ist. Wenn diese, wie wir dies am besten aus dem Don Quixote und aus Wilhelm Meisters Lehrjahren lernen können, als der seinen Gegenstand vollkommen beherrschende Geist des Künstlers über alle Theile des Kunstwerks sich verbreitet, und abwehrt, daß ein kahler, einseitiger Ernst das heitre Spiel der Kunst vernichtet, und der Dichter mit seinen eignen Producten Abgötterei treibt; so ist dagegen die gewöhnlich sogenannte und auch von Liskov gebrauchte Ironie nichts Anderes als der Versuch, das Alberne und an sich Leere dadurch in seiner ganzen Ohnmacht und Hinfälligkeit aufzudecken, daß man demselben den Schein des Wesens und des Wirklichen anhängt. Wird aber diese gemeine Ironie Charakter der satyrischen Darstellung, so kann unmöglich irgend etwas Künstlerisches oder Poetisches hervorgehn. In allen Schöpfungen der Kunst und Poesie soll die Idee oder das Wesen nicht wie von ferne als Gegenstand der Abstraction oder der Sehnsucht durchdämmern; vielmehr ist die Kunst allein dadurch eine solche, daß in ihr die Idee unmittelbar in bestimmter Erscheinung sich offenbart. Wenn nun aber der Satyriker, indem die gemeine Ironie Charakter der Darstellung ist, nichts Anderes in seinem Gemälde zeigt als dasjenige aus dem menschlichen Leben,

was nur den Schein des Wahren an sich trägt, die bloß negative Seite der Wirklichkeit, so entsagt derselbe mit dem positiven Gehalt in der Darstellung auch allen Ansprüchen auf wahrhafte Kunst und Poesie. So gewiß also der mit Unrecht ganz vergessene Liskov sich wegen des Princips der ihm eigenthümlichen Satyre nicht zum Künstler zu erheben vermochte, so gewiß ist es auch, daß viele komisch sein sollende Dichtungen unsrer Tage, in denen nicht die Idee der Wirklichkeit dargestellt, sondern über einzelne Erbärmlichkeiten gelacht wird, der wahrhaft komischen Kunst nicht angehören.

Gotth. Wilh. Rabener geb. 1714, starb 1771.

Rabeners Satyre ist gutmüthiger als die Liskovs; man begegnet in jener keiner persönlichen Verstimmung, auch übertrifft Rabener darin seinen Vorgänger, daß seine satyrisch-komischen Gemälde mannigfaltiger und reicher an Farben sind. Freilich gebricht auch der Rabenerschen Satyre der wahre, poetische Werth: denn was dieser Satyriker aus der Wirklichkeit uns vorführt, ist nicht die Idee, nicht wird der innere Gehalt des Lebens zur Anschauung gebracht. Rabener lacht nur über einzelne vorübergehende, zufällige Erscheinungen in der Geschichte; das ewig bleibende, immer

wiederkehrende Weſen des menſchlichen Lebens vermag auch er nicht darzuſtellen. Führt demnach der einſt ſo bewunderte und noch mehr geleſene Rabener nur noch ein dürftiges, kümmerliches Leben in den Leihbibliotheken, ſo liegt der Grund nicht darin, wie man häufig über vergeſſene Komiker ſprechen hört, daß die Welt und die in derſelben herrſchende Thorheit ſeit jener Zeit umgewandelt worden; ſondern iſt darin zu ſuchen, daß dieſer Satyriker zum Theil nur einzelne, zufällige Erſcheinungen in der Zeit, nicht aber an dem Individuellen das Allgemeine, die Idee in der menſchlichen Natur offenbaren konnte. Shakeſpeare, Moliere und Cervantes ſind der Zeit nach uns noch weit ferner, und gleichwol iſt dieſer Dichter Satyre und Komik nicht veraltet. Natürlich; dieſe, wie alle wahrhafte Komiker, haben nicht die Oberfläche, das Wandelbare in der Geſchichte zum Gegenſtande des Gedichts gemacht, ſondern mit der individuellen Erſcheinung zugleich die Idee in derſelben offenbart. Liskov wie Rabener ſchrieben Beide ihre Satyren in Proſa. Iſt gleich in ihrer Sprache manches Schwerfällige und ermüden ſie zuweilen durch eine gewiſſe Weitſchweifigkeit, ſo iſt doch Beider Streben nach Bündigkeit und Gediegenheit im Ausdruck nicht zu verkennen, und bedenkt man, daß ſie vor Leſſing ſchrieben, ſo muß man um ſo mehr

ihr Streben nach Reinheit und Gediegenheit im Style loben.

Salomon Geßner geb. 1730, starb 1787.

Er ward bekanntlich nicht nur in Deutschland als Idyllendichter bewundert, sondern auch viele Jahre mehr als irgend ein andrer deutscher Poet im Auslande, besonders in Frankreich, gelesen und geliebt. Was ihn wirklich vor andern Dichtern auszeichnet, ist Folgendes. Sein Gefühl ist sehr zart, seine Gemälde sind anschaulich und lieblich, nichts Störendes, Widerliches, wodurch eine milde, melodische Gefühlsweise verletzt werden könnte, ist bis zu der Hirtenwelt des Dichters gedrungen. Schade nur, daß diese übergroße Zartheit und von aller Leidenschaft frei sein sollende Unschuld, welche Charakter der Geßnerschen Idylle sind, dieser zugleich die poetische Kraft und Wahrheit geraubt haben. Wie Geßners Schäferideale scheinbar das Widerspiel der Liskovschen und Rabenerschen Narrenwelt bilden, so ist es doch nur ein und derselbe Grund, wodurch die hier beabsichtigte Satyre und die dort versuchte Idealwelt der eigentlichen Poesie und Kunst entbehren. Hier nämlich wie dort vermochte der Dichter nicht die Idee in der Wirklichkeit zu finden. Bei Geßner wird der darzustellende Gegenstand ein abstractes, von aller Fülle und allem indivi-

duellen Leben entblößtes Ideal; bei Rabener und Liskov dagegen entbehrt ebenfalls die vorgeführte komisch-satyrische Welt der höhern Wahrheit; statt derselben sehen wir nur das eigentliche Nichts im Leben, die vorübergehende, verschwimmende Erscheinung in demselben. Jene Idylle, wie diese Satyre, ist nicht aus reiner Begeisterung geschaffen, sondern beide sind durch Abstraction gemacht worden. Wo die Begeisterung dichtet, da ist das Ideal nicht ein inhaltsloses, vom Wirklichen getrenntes Arkadien, vielmehr die Fülle alles Daseins; eben so ist dem begeisterten Dichter die Wirklichkeit nimmer die Welt des nichtigen Scheins, in welchem nur das Eitle und Vergängliche sich zeigt. Die wahre Idylle muß auf dem Boden der Wirklichkeit, wo frisches Naturgefühl, Einfachheit der Empfindung, freier Scherz und neckende Laune sich äußern, verweilen; verkennt der bukolische Dichter die ihm eigenthümliche Heimath und zeichnet derselbe statt des frischen, einfachen Lebens eine sogenannte ideale Welt, in welcher wegen der überfeinen Zartheit und leeren Sentimentalität die tiefern Regungen in der innern sittlichen Welt gar keine Stelle einnehmen dürfen, so geht demselben jener Boden, auf welchem allein Poesie erblühen kann, verloren. So in Geßner. Die dargestellten Personen, ähnlicher den Figuren als wahrhaften Charakteren, sind fast alle wohl-

wollende, gutmüthige Schäfer und Schäferinnen. Küſſen, ſpielen, tändeln und höchſtens ſchmollen, iſt ihr Hauptgeſchäft. Daß ſie irgend einer kräftigen Gemüthsbewegung, in welcher der Menſch ſich als Menſch fühlt, fähig ſind, können wir nicht glauben; ihr Herz iſt zu klein, ihr Nervenſyſtem zu ſchwach, ihre Ideenwelt zu arm, als daß irgend ein Gedanke oder ein Gefühl, welche wahre Theilnahme erwecken, in ihnen Raum haben könnten. Indem ſo in allen Geßnerſchen Gemälden eine ermüdende Einförmigkeit wiederkehrt, individuelle Wahrheit, geſunde Sinnlichkeit und wahrhafter Seelenadel bei dieſen ätheriſchen Weſen gar nicht zum Vorſcheine kommen, ſo iſt die Ruhe und Heiterkeit, welcher ſich die Geßnerſchen Hirten erfreuen, ſo weit entfernt, von uns für einen Zuſtand, welcher wünſchenswerther als der des gemeinen Lebens iſt, gehalten zu werden, daß vielmehr jeder geſunden Natur die höchſte Verwirrung in der Wirklichkeit erfreulicher erſcheinen muß, als jene lebloſe, aller Kraft entbehrende Ohnmacht. Nur in einer Zeit, wo die ächte Poeſie entweder gar nicht da war, oder doch nicht begriffen wurde, konnte man Geßners Idylle als ein Ideal der Dichtkunſt bewundern. Als aber, vor allem durch Göthe's Zauberkraft, aus den Tiefen der Geſchichte und des Lebens ſelbſt die wahre Poeſie geſchaffen wurde, ſo mußte mit der

Erkenntniß dieser Herrlichkeit nothwendig auch das Interesse an Geßners in der Luft schwebendem farblosen Arkadien untergehn.

Johann Elias Schlegel (geb. 1718, starb 1749) gehört zu den begabtesten Dichtern dieser Zeit, und er würde vielleicht, wofern ihm ein längeres Leben vergönnt gewesen wäre, einst etwas Bedeutendes geleistet haben. Die Tragödien Canut und Hermann erscheinen uns jetzt freilich nur als schwache Versuche; denn des Dichters Kraft ist hier noch nicht mächtig genug, um, frei von den Fesseln der conventionellen Theorie der Franzosen, den Ton der Natur und des eigenthümlich deutschen Charakters treffen zu können. Entschiedener als Schlegels Talent zur Tragödie offenbart sich seine Anlage zur Comödie. Der geschäftige Müßiggänger, des Dichters erstes Lustspiel, ist noch überaus mittelmäßig; aber die stumme Schönheit und der Triumph der guten Frauen erfreuen auch jetzt noch durch Laune und komische Kraft. S. Lessings Dramaturgie Bd. I. S. 409.

Friedrich von Cronegk geb. 1731, gest. 1758.

Auch dieser Dichter starb zu früh, als daß er die Erwartungen, welche er bei seinen Zeitgenossen erweckte, hätte verwirklichen können. Aus Cronegk's lyrischen Ergießungen spricht

zartes, inniges Gefühl und das Talent, die Zustände der Seele lebendig und in bestimmter Anschauung der Einbildungskraft vorzuführen; aber jener Mangel an tieferm Gehalt, welcher mehr oder minder fast alle Lyriker in Deutschland vor Göthe's Auftreten charakterisirt, zeigt sich auch sehr auffallend in Cronegk. Das subjective Gefühl ist allzusehr auf das Zufällige in der Individualität beschränkt, der wahre, volle Inhalt der Wirklichkeit ist dem Dichter noch wie verborgen, und gewöhnlich nur jene Elemente des Lebens und der Geschichte treten hervor, welche der Subjectivität als fremde und feindliche sich ankündigen. Daher denn eine zarte, schöne, aber noch nicht erkräftigte und gesicherte Seele, wie die Cronegk's, in den meisten Ergießungen das Göttliche und Ewige vergeblich sucht und nur eine unbestimmte, schwermüthige Sehnsucht nach demselben ausspricht. Ward gleich Cronegk's Trauerspiel Codrus einst bei der Preisbewerbung gekrönt, so bleibt es denn doch bereits nach Lessings Urtheile zweifelhaft, ob Cronegk überhaupt wahres Talent zum Drama gehabt hat. Sowol der Codrus, wie auch das seinem Stoffe nach aus dem Tasso entnommene Trauerspiel Olint und Sophronia sind reich an leerer Declamation; die Charakterzeichnung ist ganz unbedeutend; statt wahre Individuen zu sehen, wird man gar sehr an leblose, abstracte Begriffe erinnert.

Joach. Wilh. von Brawe (geb. 1738, ſtarb 1758)

dichtete zwei Trauerſpiele, den Freigeiſt und den Brutus. Da Brawe ſchon als zwanzigjähriger Jüngling ſtarb, ſo bleibt es ſehr ungewiß, ob er einſt etwas Bedeutendes würde hervorgebracht haben.

Joh. Chriſt. Krüger, geb. 1721, ſtarb 1750.

Dieſen Dichter verhinderte ebenfalls ein frühzeitiger Tod, ſein glückliches Talent zum Niedrigkomiſchen, welches in den Luſtſpielen die Candidaten, Herzog Michel, der blinde Ehemann ſich zeigt, ganz entwickeln zu können.

Chriſtian Felix Weiße, geb. 1726, ſtarb 1804.

Er war ganz in den Vorurtheilen der franzöſiſchen Schule befangen und offenbart in ſeinen Tragödien und Luſtſpielen ein zwar leichtes und gewandtes, aber keineswegs tiefes und bedeutendes Talent. Für die Kenntniß des einſt in Deutſchland herrſchenden Geſchmackes bleibt Weiße's noch im Jahre 1776 verſuchte Umwandelung des wunderherrlichen Shakeſpeareſchen Drama Romeo und Julie in ein franzöſiſches Converſationsſtück denkwürdig. Wie der einſt im wirklichen Leben ſanfte und milde Weiße in der

Tragödie und in der Komödie überaus schwach ist, so war er dagegen in der heitern, idyllischen Oper recht glücklich. Die Jagd, der Erntekranz, die verwandelten Weiber werden gewiß noch in der Erinnerung der ältern Theaterfreunde fortleben.

Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, geb. 1737.

Sein Ugolino ward lange Zeit in den Lehrbüchern der Aesthetik als ein Meisterwerk der tragischen Kunst angeführt; aber bei aller Anerkennung für Gerstenbergs großes Talent muß die unbefangene Kritik gegenwärtig sagen, daß im Ugolino am wenigsten jenes reine Gefühl des Mitleids und der Furcht erweckt wird, welches bereits der auch in dieser Hinsicht so oft mißverstandene Aristoteles als das tragische bezeichnet hat. Der Stoff selbst, welchen der Dichter hier wählte, scheint sich der dramatischen Darstellung widerstrauben zu wollen. Unglückliche, welche, im Thurme eingesperrt, hier dem Tode, theils durch Hunger, theils durch Vergiftung, entgegen sehen, sind zu sehr gelähmt, als daß in ihnen jene Wirksamkeit der Freiheit hervortreten könnte, welche erfordert wird, wenn in der Tragödie das wahre Pathos entstehen soll. Dazu kommt nun aber noch, daß, wie Gerstenberg diesen Gegenstand behandelt hat,

die Sprache der reinen Natur, wodurch das poetiſche, rein menſchliche Mitgefühl erregt wird, faſt gar nicht hervortritt. Ugolinos drei Kinder ſind ganz verzerrte, fratzenhafte Weſen geworden; auch in dem äußerſten Elende, wo alle Hoffnung auf Rettung ſich ihnen entzieht, declamiren ſie über den Heroismus und beneiden ſich wegen deſſelben unter einander. Daß der verhungernde Anſelmo im momentanen Wahnſinne den Leichnam der Mutter anfällt, alsdann der Vater und der zwölfjährige Sohn mit einander auf Leben und Tod kämpfen, bis endlich dieſer, von jenem tödlich verwundet, dahinſinkt, iſt eine Scene, welche geradezu das Abſcheuliche dem Auge entſchleiern will. Ganz verkehrt iſt es daher, wenn man, wie ältere Literatoren gethan haben, von dieſem Stücke meint, es ſei in Shakeſpeare's Manier gedichtet worden. Gerade diejenigen Eigenſchaften, wodurch Shakeſpeare Shakeſpeare iſt, die reine, einfache Sprache des Herzens, Wahrheit in der Charakterzeichnung und nothwendige Vorbereitung auf das, was gezeigt wird, fehlen dem rhetoriſchen, aufgeſpreizten Ugolino. Wie dies Stück aller innern Aehnlichkeit mit der Shakeſpeareſchen Kunſtform entbehrt, ſo iſt es auch ganz mit den Forderungen, welche Ariſtoteles an die Tragödie macht, im Widerſpruche. Dieſer verlangt, daß Furcht und Mitleid in der Tragödie gereinigt ſeien, alle

jene Elemente entfernt werden, mit denen dieſe Affecte im gemeinen Leben behaftet ſind; aber gerade im Ugolino treten Furcht und Mitleid in der roheſten, gräßlichſten Geſtalt auf, und beide Affecte ſind deshalb hier ganz das Widerſpiel jenes verklärenden Gefühls, welches nach Ariſtoteles tiefſinniger Auffaſſung der Grundton in der Tragödie ſein ſoll.

In Gerſtenbergs Tändeleien lebt ein reicher, wahrhaft poetiſcher Scherz. Unter allen erotiſchen Spielen, welche von deutſchen Dichtern in den Jahren 1750 bis 1773 verſucht wurden, ſind dieſe Tändeleien und einige gefühlvolle Lieder von Götz diejenigen, welche noch immer friſchen, nie verwelkenden Blumen gleichen.

# Zweite Vorlesung.

Weit bedeutender noch als alle bis jetzt von mir charakterisirte Talente wirkten auf die weitere Entwickelung der jetzt zum neuen Leben sich erheben wollenden Nationalliteratur der Deutschen die beiden Dichter Klopstock und Wieland.

Friedrich Gottlieb Klopstock, geb. den 2. Juli 1724 zu Quedlinburg, starb zu Hamburg den 14. März 1803.

Klopstocks mächtiger Geist suchte die beiden äußersten Endpunkte der modernen Bildung, das Christenthum und die heidnisch-germanische Vorzeit, zu verherrlichen. Dieser reine Sänger fühlte mehr als alle seine Zeitgenossen, daß die Dichtkunst nur dann Leben treiben und in das sittliche Bewußtsein der Nation übergehen könne,

wenn der poetiſche Stoff ſelbſt mit der vom Volke geglaubten Religion und mit der politiſchen Geſchichte deſſelben verwachſen ſei. Gewiß würde auch Klopſtock, bei ſeinem hochſinnigen, ernſten Streben und bei ſeinem ausgezeichneten Talente in der Darſtellung, das was er wünſchte, ein wahrhaft volksthümlicher Dichter geworden ſein, wenn in ihm das Ideal der deutſchen Volksthümlichkeit einen poſitiven Inhalt, einen eigentlich hiſtoriſchen Grund gehabt hätte. Der Hauptfehler der Klopſtockſchen Poeſie, welcher auch verhinderte, daß dieſelbe jemals, ähnlich Schiller's und Göthe's Schöpfungen, ein Gemeingut der geſammten Nation wurde, beruht darin, daß in Klopſtock die Begriffe der Nationalität, wie die der Religion, zu abſtract ſind, der Dichter es noch nicht vermag, in der geſchichtlichen Wirklichkeit ſelbſt, wie dieſelbe erfüllt iſt von der göttlichen Offenbarung, den reichſten Inhalt für die moderne Poeſie zu erkennen. Indem Klopſtock ſein Ideal nicht da fand, wo daſſelbe als wahrhaft concrete Idee Grund und Träger des Lebens iſt, ſondern das poetiſche Ideal ihm zu einem inhaltsloſen, jenſeits der Wirklichkeit liegenden Weſen wurde, ſo kam es, daß in ſeinen Dichtungen, vor allem in den dramatiſchen und epiſchen, ein großes Mißverhältniß bleibt zwiſchen dem reichen Geiſte, welcher aus des Dichters Individualität ſich offenbaren möchte, und

der Darstellung selbst, in welcher die Idee viel zu unbestimmt und leblos hervortritt.

Klopstock stellt uns in seinen vaterländischen Schauspielen, „Hermanns Schlacht," „Hermann und die Fürsten," „Hermanns Tod," jene germanische Vorzeit dar, von welcher zwar der Gelehrte durch die aus der Lecture römischer Autoren genommenen Notizen ein schwankendes, unbestimmtes Bild erhalten hat, welche aber jenseits der Zeit liegt, die im Munde des Volks, als eine, die innere Gemüthswelt belebende Sage sich erhalten hat. Da so die Welt welche Klopstock hier vorführt, eine ganz unbestimmte ist, sie gar keine Erinnerungen an jene Thaten und Gefühle erweckt, welche die Nation in ihrer Geschichte erlebt hat, so unterlag der edle Geist des Dichters seinem Stoffe, und nur die treffliche, sich aber in ihrem vaterländischen Gefühle noch nicht recht verstehende Gesinnung, muß deutsch genannt werden, die Gemälde selbst entbehren des erstrebten volksthümlichen Charakters. Wie wenig Klopstock das wahrhaft deutsche Wesen, das er so gern treffen wollte, zu finden vermochte, zeigt sich auch darin, daß er in seinen Bardieten und spätern lyrischen Gedichten die früher von ihm selbst gebrauchte griechische Mythologie durch die altnordische Götterlage verdrängen will. Gewiß können die aus der Eigenthümlichkeit des

helleniſchen Volkslebens hervorgegangenen mythiſchen Symbole unmöglich dem naturgemäßen Ausdrucke des chriſtlich-romantiſchen Gefühls entſprechen; aber jene aus der ſkandinaviſchen Edda von Klopſtock entlehnten Götternamen ſind unſrer modernen Gefühlsweiſe noch weit fremder und dieſelben mußten, weil weder Plaſtik, noch Mahlerei uns von ihnen beſtimmte Geſtalten hinterlaſſen haben, noch mehr, als die Bilder der griechiſchen Mythe, leere, rhetoriſche Formen werden.

Klopſtocks Meſſias wirkte, als derſelbe erſchien, ſehr begeiſternd auf die jüngern poetiſchen Talente; doch im Allgemeinen ward auch ſchon damals das ganze Gedicht mehr bewundert und angeſtaunt, als geliebt und fleißig geleſen. Hohen, poetiſchen Werth werden immer die lyriſchen Stellen, beſonders die elegiſchen behalten; aber als epiſches Kunſtwerk kann der Meſſias keine Vergleichung mit den Epopoeen der alten Völker und mit denen der Italiener, Spanier und Portugieſen aushalten. Dem Ganzen, wie den meiſten einzelnen Theilen fehlt beſtimmter individueller Charakter. Die Handlung entzieht ſich in der Meſſiade der Wahrheit der wirklichen Welt und will hinüberſpielen in die jenſeitige Welt des Himmels, und in die geheimnißvollen Plane der Gottheit mit dem Menſchen uns blicken laſſen; aber es geht durch dieſen überaus kühnen Plan,

wenigstens wie Klopstock denselben ausgeführt hat, jene Basis verloren, ohne welche wahre epische Dichtkunst nicht wirklich wird. Die Epopoe verlangt einen mythischen oder historischen Grund, welcher abwehrt, daß, wo der Dichter das Ueberirdische und Jenseitige unmittelbar darstellt, er nicht zugleich in das Leere und Abstracte streife. In Klopstocks Zeichnung des Ewigen und Unendlichen dagegen wird es der Einbildungskraft fast unmöglich gemacht, die Gemälde der überirdischen Geister und jenseitigen Welten in bestimmten Umrissen festzuhalten. Alles verliert sich in das Charakterlose und Unbegrenzte, oft sogar in das Leere und Oede. Mangel an Bewegung und fortschreitendem Leben ist ebenfalls ein Hauptfehler dieses Gedichts; die langen Reden, welche den überirdischen Geistern in den Mund gelegt werden, sind größten Theils sehr ermüdend und tragen nicht wenig dazu bei, daß die anhaltende Lecture des Gedichts fast unmöglich ist. — Für die Hauptperson selbst können wir bei weitem nicht jene heilige Verehrung und jenes unaussprechliche Mitgefühl empfinden, welches die einfache Erzählung der Evangelisten in uns erweckt; denn der Klopstockische Messias offenbart sich uns zu sehr als der bloß leidende, und die Wirksamkeit des freien Geistes ist nicht sichtbar genug. Wer aber ist der vollendet Freie, wer ist unter allen Charakteren,

welche die Weltgeschichte aufzeigt, allein der Willkür enthoben und bleibt nothwendig unberührt von der Macht des Bösen? Doch wol nur derjenige, welcher aus reinster Liebe ganz den göttlichen Willen zu seinem Eigenthume gemacht hat, göttliche und menschliche Natur in absoluter Einheit darstellt. Gewiß war die Aufgabe selbst, welche hier der edle, hochherzige Klopstock sich gestellt hatte, schwerer als irgend eine andere für das Talent des Künstlers; aber ich meine denn doch, daß der Dichter vermögend sei, den Charakter des Gottmenschen der historischen Wahrheit näher zu bringen, daß namentlich, wie, in dem leidenden Christus, die höchste Liebe — welche die Welt überwindet und die ewig siegende ist — sich offenbart, noch einfacher und großartiger, als Klopstock es gethan hat, dargestellt werden könne.

Wie in der Messiade jene Stellen, in denen das individuelle Gefühl des Dichters hervortritt, die glänzendsten sind, so erscheinen mir die Oden, Lieder und Elegien Klopstocks als derjenige Theil seiner Schöpfungen, welcher den eigentlichen Dichter verkündet. Bleibt gleich auch in den lyrischen Werken der poetische Werth nicht überall sich gleich, giebt es auch unter Klopstocks Oden mehrere, in denen ein rhetorischer Wortschmuck allzusehr sich vordrängt, und stößt man in andern wiederum nicht selten auf Stellen, wo der

Einbildungskraft alle Bestimmtheit verschwindet und ein Blick in die leere Unendlichkeit sich öffnet; so muß von einer nicht einseitigen Kritik doch anerkannt werden, daß in vielen Oden und Elegien Klopstock zur ächten Poesie sich erhebt und durch Tiefe der Empfindung, Adel der Gesinnung und Wohllaut in der Sprache immer erfreuen und erheben wird. Vor allem, wo dieser Dichter ungeschminkt den Gefühlen der Freundschaft, Liebe und süßen Wehmuth sich hingiebt, ist es, wo kein Empfindungsloser der Macht seines Gesanges widerstehen kann. Jene Ergießungen an Fanni, Cidli, Ebert ꝛc. können, so lange noch das deutsche Herz sich regt und es die Freude wie den Schmerz des Lebens kennt, nimmermehr vergessen werden. Fehlt auch den Gesängen der Religion, die dem begeisterten Munde Klopstocks entströmten, die tiefsinnige Mystik des unvergleichlichen Novalis, so ist doch auch sein frommer Gesang durch Einfachheit und Erhabenheit des Gefühls und durch die ernste Andacht, mit welcher derselbe die Nähe des Allerheiligsten feiert, ein unsterblicher.

Um es noch einmal in wenigen Worten zusammenzufassen, was wir in Klopstock bei aller seiner Trefflichkeit vermissen, und worin zugleich der Grund liegt, daß seine größeren Werke keine volksthümlichen Dichtungen sind, ist dieses. Klop-

ſtocks Poeſien zeigen die Spuren eines Zeitalters, das mit edler Kraft aus der bisherigen Ohnmacht ſich erheben und in der Poeſie zur idealen Wahrheit durchdringen will; aber jene beiden Elemente, deren innige Durchdringung das eigentliche Kunſtwerk bilden, die ideale Welt und die Wirklichkeit, der Begriff und die Natur, fallen in Klopſtocks Werken noch allzuſehr auseinander; und zwar findet hier ein umgekehrtes Verhältniß, als bei Klopſtocks Zeitgenoſſen Wieland ſtatt. Von dieſem iſt dem erſcheinenden Leben, dem Spiele in der bunten Welt das tiefere Weſen, die Idee, aufgeopfert worden. Bei Klopſtock will ſich das Ideal in ſeiner ganzen Bedeutung geltend machen; aber es iſt hier noch ein zu abſtractes, faſt körperloſes, ganz getrennt von dem individuellen, friſchen Leben der Geſchichte; und dies verhindert, daß in demſelben, wie es in den Schöpfungen der vollendeten Kunſt ſtattfindet, Form und Inhalt zu einem und demſelben Weſen ſich durchdringen.

Eine Klopſtock geradezu entgegengeſetzte Richtung hatte

Chriſtoph Martin Wieland (geb. 1733, ſtarb 1813.)

genommen. Wenn jener Dichter den Boden der mütterlichen Erde ganz verlaſſen zu haben ſchien, und er faſt immer nur die Pracht und Majeſtät des über die Erde ſich erhebenden

Himmels betrachtete, so gefiel sich Wielands heiterer, lebenslustiger Sinn dagegen, die Seifenblasen und Traumbilder, welchen die religiösen und philosophischen Schwärmer nachjagen, zu belächeln, und recht mit Wohlgefallen aufzudecken, daß der Mensch kein körperloses, ätherisches Wesen, sondern ein Thier mit Begierden sei. Unter Wielands einst so bewunderten und noch mehr gelesenen komischen Erzählungen giebt es wenige, in denen nicht die Absicht durchblickte, mit lüsterner Behaglichkeit verrathen zu wollen, daß keines Menschen Tugend probefest sei: was sich für Sittlichkeit ausgebe, sei entweder nur eine *listig* angenommene Maske, um die Welt zu betrügen, oder wenn jemand nicht mit der Tugend und namentlich mit der der Keuschheit Heuchelei treibe, so beruhe ein solcher Glaube an die eigene Sittlichkeit auf psychologischem Irrthum. Diese aus einer ganz einseitigen Beobachtung des Lebens und der Geschichte hervorgegangene Weltbetrachtung mußte Wieland nothwendig abhalten, die höhere Wahrheit in der Wirklichkeit zu sehen und im Gedichte zu offenbaren. Nur dann, wenn der Dichter nicht einzelne Verhältnisse von diesem oder jenem Gesichtspunkte der gemeinen Erfahrung betrachtet, vielmehr aus inniger Begeisterung das Wesen der Wirklichkeit überhaupt, das Ewige und Bleibende in dem bunten Spiele der Erscheinun-

gen darstellt, wird er auch die eigentliche Wahrheit des Lebens dem Leser enthüllen. Weil nun diese reine Begeisterung, in welcher die Individualität des Künstlers ganz von der schöpferischen Wirksamkeit der Idee sich durchdringen läßt, in Wieland zu wenig sich äußert, so kommt es, daß er, trotz aller ihm zu Gebote stehenden Talente, bei blühender Phantasie, welche, durch die reichste Lecture in alten und neuen Dichtern genährt, die buntesten Gestalten und Bilder zu erwecken weiß, bei der feinsten Kenntniß gewisser Seelenzustände, bei bewundrungswürdiger Gewandtheit und Anmuth in der Darstellung, dennoch so selten einen reinen, poetischen Eindruck in uns zurücklässt. Wir fühlen immer, daß gerade jene Wirklichkeit, auf welche uns der Dichter von den gefährlichen Lufthöhen beständig zurückweisen will, etwas Anderes sein und eine tiefere Bedeutung haben müsse, als Wieland zu sehen vermag. Dieser, wie sein Vorbild Lucian, haben darin Recht, daß jenes leere, abstracte Ideal, welches wie ein abgebleichtes Gespenst von aller Wirklichkeit und von der Natur im Menschen ganz losgerissen ist, in der That nichts sei; aber weil dieses inhaltslose Ideal ein Phantom ist, kann daraus gefolgert werden, daß überhaupt Sittlichkeit, der Kampf für dieselbe und für die heiligsten Güter des Menschen ein Trugbild sei? Die wirkliche Tugend und sittliche

Kraft des Menſchen iſt auf Natur, denn aus dieſer kommt die Stärke, gegründet: kann daher der Menſch auch nicht von der Sinnlichkeit gänzlich ſich frei machen und verfällt derſelbe immer in eine Art von Barbarei, wenn er, durch abſtracte Begriffe verleitet, die Tugend allein darin ſucht, daß er der Sinnlichkeit Trotz bietet; ſo iſt es doch auch gewiß, daß der Menſch nicht bloße Natur, nicht bloß ein Thier iſt, daß in ihm vielmehr auch der Geiſt ſich geoffenbart hat, und der Sittliche kraft des Geiſtes, kraft der Freiheit, zwar nicht die Natur zerſtören, wol aber über dieſelbe ſich erheben kann. Indem aber Wieland, wenn er die abgebleichten Tugendideale der leeren Idealiſten lächerlich macht, zugleich auch den Glauben an die überſinnlichen, über alle Naturmacht erhabenen ſittlichen Kräfte in der menſchlichen Natur mit angreift, ſo muß ihm nothwendig auch der innere Gehalt, die Tiefe des Lebens ſich verbergen. Gerade was Wieland in Oppoſition mit der durch Klopſtock eingeführten Richtung erreichen möchte, die Darſtellung des wirklichen Lebens im Contraſt mit jenem farbloſen Ideale, dies iſt ihm am wenigſten gelungen. Wer die Wahrheit zeichnen und Andern verdeutlichen will, der darf nicht jene Offenbarungen des Lebens verwiſchen, wodurch daſſelbe das wahrhaftige und geheiligte iſt.

So gebricht denn der gesammten Wielandischen Poesie der tiefere Inhalt, der eigentliche Kern. Sie ist eine ganz in der Luft schwebende Romantik, welche zwar einst durch viele blendende Schönheiten den gebildetern Theil in der Nation interessiren mußte, nimmermehr aber die Wahrheit des vom Volke im tiefsten Innern erlebten Gefühls zu offenbaren vermochte. Man muß sagen, die Nemesis habe ein eigenes Spiel mit Wieland getrieben. Gerade derjenige Dichter, welcher allem leeren Idealismus so feind sein wollte, der immer aufzudecken bemüht war, daß der Mensch kein ätherisches, körperloses Wesen sei, dieser muß bei seinem leidenschaftlichen Eifer gegen allen Idealismus selbst die wahre Natur einbüßen; denn eben jenen Grund, auf welchem die Gestalten der Phantasie, falls dieselben im Herzen des Volks leben sollen, sich erheben müssen, entbehrt Wielands poetische Welt. Diese ist nicht minder im Widerspruch mit der Fülle und individuellen Wahrheit des Lebens, als die einseitige Erhabenheit Klopstocks. In der Betrachtung dieser beiden Dichter können wir recht deutlich sehen, wie es mißlingt, wenn man in der Kunst entweder den Geist ohne Körper, oder die Wirklichkeit in ihrer Trennung von dem übersinnlichen Leben darstellen will. Wodurch das geistige Leben einen bestimmten, tiefen Eindruck in uns hervor-

bringt, wahrhaft uns anredet, und das Du mit dem Ich freundlich verbindet, dieſes jenem öffnet, liegt darin, daß das Du als ein individuelles, perſönliches uns begegnet; aber dies iſt unmöglich, das Du bleibt ein uns fremder, unbekannter Gegenſtand, wenn nicht die wahre Natur die Baſis iſt, in welcher ſich der Geiſt dem Geiſte (das Du dem Ich) offenbart. Weil Klopſtocks einſeitige Erhabenheit dieſe Natur in der Poeſie nicht zu finden vermochte, ſo konnte er nie jene Bedürfniſſe im geiſtigen Leben des Volks befriedigen, welchen ſpätere Dichter vollkommen entſprachen. Von der andern Seite dagegen verliert ebenfalls der die Darſtellung der wirklichen Welt beabſichtigende Dichter dieſelbe, und nähert ſich wider ſeine Erwartung dem inhaltsloſen, unfruchtbaren Idealismus, wenn er eine Wirklichkeit vorführt, welche die eigentliche Wahrheit des Lebens, den über die Natur erhabenen Geiſt ausſchließt. Hätte Wieland mehr an die ſittliche, übernatürliche Welt des Menſchen geglaubt, wäre er in ſeinem Gemüthe tiefer, herzlicher, deutſcher geweſen, ſeine ganze Poeſie würde nicht ſo zerfließen, ſeine an Farben ſo reichen Gemälde würden auch friſcher, kräftiger und inhaltsvoller ſein.

Wie aus Mangel an inniger Begeiſterung für das Göttliche im Leben Wielands Romantik

der tiefere Inhalt abgeht, so auch liegt es in dieses Dichters Weltbetrachtung, daß, wenn er die Verhältnisse der Natur und der beiden Geschlechter zu einander berührt, dann gewöhnlich das sittliche Gefühl im Leser verletzt wird. Gewiß ist das Spiel der Romantik ein freies und loses. Nur eine engherzige, die wahre Sittlichkeit ihrem Wesen nach gar nicht begreifende Convenienz und Prüderie kann dem Dichter gebieten wollen, er dürfe überhaupt nicht die sinnliche Natur im Menschen darstellen, nichts von dem in seine Schilderungen aufnehmen, was hindeute auf die Naturverhältnisse des Menschen. Dem Dichter und namentlich dem Komiker, der die bunte Welt in allen ihren Widersprüchen aufzeigt, muß es vergönnt sein, daß, so wie er das Erhabene und Göttliche im Leben nicht verbirgt, er auch jene Seite des Menschen, wodurch dieser mit der Natur verbunden ist, in der Darstellung berühren darf. Wo dergleichen Verhältnisse absichtlich vermieden und umgangen werden, da zeugt ein solches Verfahren nicht immer für den Geist der reinen Sittlichkeit; denn daß die Einbildungskraft Scheu trägt, das Natürliche in die Darstellung mit aufzunehmen, kann darin den Grund haben, daß der Künstler die Natur nicht mehr mit keuschem Auge betrachtet, sie ihm bereits die unreine, mit der Tugend im Widerspruch stehende Welt ist.

Gerade über dieſe Verhältniſſe, was in der Kunſt ſittlich, was dagegen unſittlich ſei, herrſchen ſo ſelten wahre, den Punct, auf welchen es ankommt, treffende Begriffe. Man hält ſich gewöhnlich ganz an den äußern Stoff in der Erſcheinung und iſt ſo in Gefahr, das wirklich Gemeine und Verwerfliche für ſittlich, dagegen den unſchuldigen Scherz für häßlich zu halten. Läßt nämlich der Dichter in dem komiſchen Dithyrambus wilde Leidenſchaft und Sinnlichkeit mitſpielen, dann muß, was an den rohen Stoffen des Lebens häßlich und widerlich iſt, durch das Feuer der künſtleriſchen Begeiſterung von der irdiſchen Schwere befreit und in das heilige Gebiet der Phantaſie, in welchem die reine Geſtalt ohne allen materiellen Stoff ſich zeigt, erhoben werden. Dieſes Wunder, die Verwandelung des Häßlichen in das Schöne, geſchieht wirklich, wofern der Dichter in Liebe und Unſchuld die ſpröden, vereinzelten Elemente des Lebens in das große Ganze aufgehen läßt. So haben Shakeſpeare, Holberg und L. Tieck dergleichen Verhältniſſe behandelt und deshalb kann nur ein ganz verbildeter Geſchmack an denjenigen Stellen dieſer Komiker Anſtoß nehmen, wo auf die ſinnliche Natur des Menſchen hingewieſen wird. Ganz anders dagegen verhält es ſich mit Wieland. Seinem komiſchen Spiele fehlt es an Innigkeit und an tieferer Begeiſterung, um den rohen

Stoff des gemeinen Lebens läutern und in jene reine Thätigkeit der Idee aufnehmen zu können, in welcher er aufhört, das Gemeine und Widrige zu sein. Wie dieser Dichter die Naturverhältnisse komisch behandelt, ist der Scherz darüber nicht der Erguß eines unschuldig naiven Gefühls, sondern die Vorführung solcher Situationen, in welchen der Ausbruch der Sinnlichkeit und Leidenschaft hervortritt, wird wie eine bloße Würze für den verwöhnten Gaumen betrachtet. Man erkennt in Wielands Gemälden dieser Art immer den kalten Verstand, der den Plan zum Gedichte entwarf, und recht geflissentlich bemüht ist, an dem eigentlich Gemeinen und Thierischen im Menschen einen Kitzel für die Einbildungskraft und Sinne zu erregen. — Wie groß und unschuldig erscheint dagegen der wegen der Freiheit seiner Scherze so oft verkannte und verrufene Aristophanes! Auch dieser lacht über die Luftgestalten und Traumbilder metaphysischer Windbeutel und leerer Dichterlinge; aber Aristophanes verkennt nicht, wie der in die materialistische Philosophie eingeweihte Wieland, das Schönste und Herrlichste im Leben; vielmehr erscheint immer die Idee als der tiefe Hintergrund, auf welchem die Gestalten der bunten, komischen Welt sich erheben. Darum fühlen wir uns bei Aristophanes Welthumor wahrhaft erhoben. Die Sinnlichkeit, welche hier frei von aller Decenz in

reicher Laune sich äußert, spielt gleich einer poetischen Brandrakete, welche zwar Auge und Einbildungskraft erheitern, nimmermehr aber das Herz und die Begierde entzünden kann. Wie dagegen Wieland in seinen üppigen Gemälden auf die halb verschleierte und halb enthüllte Sinnlichkeit hinweist, arbeitet er dahin, Wohlgefallen am materiellen Reiz zu erwecken.

Zur Charakteristik der einzelnen Werke Wielands bemerke ich noch Folgendes. Am schwächsten unter Wielands Schriften sind die Gedichte aus seiner Jugend, in denen er, wie in der Prüfung Abrahams, im Antiovid und im Cyrus nach Platons und Klopstocks Vorbilde, idealisch schwärmen möchte. Im Jahre 1765 erscheint die erste Ausgabe der komischen Erzählungen, und Wielands ausgezeichnetes Talent für die Darstellung der menschlichen Schwächen, besonders derjenigen, welche das Geschlechtsverhältniß betreffen, macht sich hier zuerst geltend. Diesen Erzählungen folgt 1778 Musarion, oder die Philosophie der Grazien. Die Lehre, welche der Leser aus der dargestellten Handlung sich nehmen soll, kann keine andere sein als diese: „Genieße, aber mit Maaß, damit du von Neuem genießen kannst." Es erschienen Idris und Zenide 1768, die Grazien 1769, der neue Amadis 1772,

Gandalin, oder Liebe um Liebe 1776, Geron der Adeliche 1777, Oberon 1780, Clelia und Sinibald 1783. Unter diesen Erzählungen zeichnen sich folgende am meisten aus: der neue Amadis, in welchem Gedichte Wielands Laune und Ironie am keckſten und freieſten spielt; im Oberon erhebt sich der Dichter nicht selten in die ächte Romantik, und das Ganze würde gewiß noch vortrefflicher sein, wenn der Charakter des Gedichts volksthümlicher wäre, die Fabel mehr mit der lebenden Sage zusammenhinge; in Geron dem Adelichen hat Wielands Poesie einen ernstern, strengern Charakter, als irgend sonst wo; angenommen und ein wahrhafter Adel spricht aus dem Gedichte. Auch Idris und Zenide, wo Wieland den Arioſt zum Vorbilde nahm, ist reich an Witz, Laune und glänzenden, wenn gleich üppigen Schilderungen.

Durch alle diese Erzählungen gewann unsre Mutterſprache überaus an Leichtigkeit und Anmuth. Es zeigte sich, daß auch der Deutsche, ähnlich dem Franzoſen und Italiener, mit Feinheit und Zierlichkeit scherzen könne; die bisherige Steifheit und Schwerfälligkeit im Ausdrucke verschwand, und der freie, geſellige Converſationston bildete sich. In dieſer Hinſicht hat gewiß Wieland, wie Wenige, Verdienſte um die weitere Bildung und allgemeinere Anerkennung der deutſchen Sprache und

Dichtkunst sich erworben. Indem nur er, gleich den geistvollern italienischen und französischen Schriftstellern, witzig sein, und durch Anmuth und Reiz der Darstellung auch den verwöhnten Gaumen befriedigen konnte, so war gewiß Wieland der einzige Schriftsteller im damaligen Deutschland, den auch die vornehmern Stände lasen und welcher diesen für die vaterländische Literatur Interesse abzugewinnen wußte.

Wielands Originalwerke in Prosa stehen seinen metrischen Dichtungen an poetischer Kraft sehr nach. Hier tritt die Absicht, eine Philosophie lehren zu wollen, welche das Hervortreten des übersinnlichen und ewigen Princips in der Wirklichkeit bezweifelt, noch nackter und greller als in den launigen Erzählungen hervor. Die Spannung läßt bei der Breite, mit welcher Wieland erzählt, fast ganz nach, und auch die sich allzusehr in die Länge ziehenden Perioden arbeiten mit, daß Ermüdung und Mattigkeit den Leser befällt. In den Xenien wird daher nicht ohne Grund der zierlichen Jungfrau von Weimar als Geburtstagsgeschenk jener Wunsch überreicht, es möge sich ihr eigener Lebensfaden doch eben so in die Länge ziehen, als der ihrer Perioden.

Der geistvollste aller Wielandischen Romane ist unstreitig Agathon. Am meisten Ironie und Komik zeigt sich in den Abderiten.

Wielands Verdienste als geistvoller Uebersetzer sind nicht unbedeutend und müssen um so mehr hervorgehoben werden, da gerade diese Seite bei der Würdigung des Wielandischen Charakters übersehen zu werden pflegt. Die Grundansicht, welche Wieland beim Uebersetzen leitete, war Vossens Principien ganz entgegengesetzt. Jener war der Meinung, daß durch das Streben, in der Nachbildung das Original treu auch der Wortfolge nach und in dem strengsten Metrum wieder zu geben, sowol des Urbildes lebende Seele untergehe, als auch dem Genius der deutschen Sprache Gewalt angethan werde. Wieland ist daher in seinen Uebersetzungen vor Allem bemüht, den eigentlichen Charakter des Originals aufzufassen und denselben recht bestimmt und individuell auch in der deutschen Sprache zu offenbaren. Ueberall nun, wo er, wie dies im Verhältniß zum Horaz, Lucian und Cicero statt findet, sich ganz in die Denk- und Gefühlsweise des zu übertragenden Autors zu versetzen weiß, haben bei einzelnen Mängeln seine Nachbildungen noch immer einen unschätzbaren Werth.

Bei der einseitigen Richtung, welche Wielands Talent genommen hatte, mußte ihm die Uebertragung Shakespeare's (Shakespeare's theatralische Werke. Aus dem Englischen übersetzt von Herrn Wieland.

Zürich 1762—1766. 8. Bände), mit Ausnahme einzelner, besonders komischer Stellen, am wenigsten gelungen. Gleichwol bleibt sein Verdienst für die damalige Zeit überaus groß, und bewundrungswürdig ist es, daß er bei allen, dem Unternehmen entgegentretenden Schwierigkeiten dasselbe wirklich vollführte. S. Lessings Dramat. 1 Bd. S. 116. — Wielands Meisterwerke in der poetischen Uebersetzung sind Horazens Briefe und Satyren. Dieses Dichters leichter, urbaner Conversationston, die feine Ironie, womit er über die Verhältnisse des Lebens scherzt, ist in der Nachbildung vortrefflich wieder gegeben. Man sieht bei jeder Zeile, daß Wieland nicht nur den Geist jener Satyre im Allgemeinen richtig aufgefaßt, sondern die ganze Eigenthümlichkeit des Horazischen Charakters, selbst dasjenige, was in demselben wie zufällig erscheint, sich angeeignet hat. Was von diesem Horaz gilt, muß in einem eben so hohen Grade an der Uebersetzung des Lucianus gerühmt werden. — Ungleich schwächer dagegen ist die versuchte Uebersetzung vier Aristophanischer Stücke, der Acharner, Wolken Ritter und Vögel. Wie Wieland so überaus glücklich den leichten, feinen, in das Wesen des Lebens nicht tief eindringenden Scherz und Spott des Horaz und Lucian wieder giebt, so wenig vermag er die Aristophanische Weltironie zu

begreifen und er kann bei aller seiner Gewandtheit und Kunst der Rede keinen deutschen Ausdruck für die großartige, freie, an frischem Naturgefühl überreiche Komik des herrlichen Griechen finden.

# Dritte Vorleſung.

Nachdem ich jetzt eine Charakteriſtik der beiden ausgezeichnetſten poetiſchen Talente, welche in Deutſchland bis zum Jahre 1773 ſich erhoben hatten, verſucht habe, muß ich noch, bevor ich zeige, was Göthe der deutſchen Dichtkunſt wurde, Sie mit denjenigen beiden Männern bekannt zu machen ſuchen, welche für die Kritik der Poeſie und das Verſtändniß der bildenden Kunſt mehr als irgend ein Anderer in der damaligen Zeit geleiſtet haben, ich meine den großen Leſſing und den begeiſterten Winkelmann.

Gotthold Ephraim Leſſing ward geboren zu Camenz in der Lauſitz den 22. Januar 1729, ſtarb zu Braunſchweig den 15. Februar 1781.

Gewiß hat Deutschland Männer hervorgebracht, welche an Kraft der Phantasie und speculativem Tiefsinne Lessing noch übertrafen; aber nur Wenige vereinigten, wie er, Gründlichkeit und Wahrheitsliebe mit Scharfsinn und Witz, umfassende Gelehrsamkeit mit dem feinsten Kunstverstande, und vielleicht hat keiner unter den sämmtlichen deutschen Autoren gleich ihm das Zeitalter in allen seinen Richtungen verstanden, keiner mit einer solchen Sicherheit und Umsicht die Mittel, wodurch den Gebrechen und der Krankheit der Literatur zu helfen sei, anzugeben vermocht. Lessings Wirkungskreis war sehr umfassend; er herrschte auf der Bühne, vertrieb die Götter, welche man bisher unbedingt verehrt hatte, als leblose Götzen auf immer aus dem deutschen Theater; die protestantische Theologie gerieth durch ihn in eine revolutionäre Bewegung, welche noch immer fortwirkt; die wahrhaft ästhetische Kritik ward durch Lessing für Deutschland und Europa erst ins Leben gerufen; in den Gebieten der Alterthumskunde und der Literaturgeschichte wurden durch den Scharfsinn des einzigen Mannes Gegenden, welche bisher ganz in Dunkel gehüllt waren, aufgehellt und für spätere Forschungen ward auch jetzt schon die Bahn gebrochen. Soll daher die eigenthümliche Richtung dieses Geistes mit einem bestimmten Worte bezeichnet werden,

ſo iſt es die des Kritiсismus im höhern Sinne. Er war für die Aeſthetik und allgemeine Bildung, was bald nach ſeinem Tode Kant für die ſyſtematiſche Philoſophie wurde. Leſſing und Kant haben weniger die ewigen Ideen, die innerſten Gründe, auf welchen die Erkenntniß der Wahrheit beruht, nachgewieſen, als ſie vielmehr den Trug und Wahn, womit Unverſtand und Heuchelei die Wahrheit gefangen hielten, aufdeckten; ſo daß beide Geiſter der Welt des Gedankens und Gemüths die baldige Auferweckung zu einem neuen Leben verkündeten.

Uns beſchäftigt hier insbeſondere Leſſing der Dichter und Kunſtrichter.

Schon vor dem Jahre 1767 hatte er die deutſche Poeſie mit kleinen lyriſchen Gedichten, Epigrammen, Fabeln und Schauſpielen bereichert. Den lyriſchen Gedichten fehlt Reichthum der Phantaſie und Tiefe der Empfindung; doch leuchtet in vielen ſchlagender Witz, und gewiſſe frappante, den Verſtand und Scharfſinn überraſchende Einfälle drücken auch Kleinigkeiten den Stempel des Leſſingſchen Geiſtes auf. Noch mehr als in den lyriſchen Gedichten ſpielt Leſſings freier Witz in den Epigrammen, deren Stachel faſt immer trifft. Die in Proſa abgefaßten und bereits 1759 herausgegebenen Fabeln ſind durch Anſchaulichkeit, dramatiſches Leben und

Bündigkeit im Ausdruck noch immer die gehaltvollsten, welche die deutsche Sprache aufweisen kann. Die vor der Minna von Barnhelm gedichteten Lustspiele übertreffen zwar durch tiefere Kenntniß des Menschen, einigen Witz und Reinheit der Sprache die meisten übrigen Theaterstücke jener Zeit, doch geht bei einem überaus weitschweifigen Dialog auch ihnen das eigentlich dramatische Leben ab. Nur der Schatz, eine Nachbildung des Trinummus von Plautus, zeichnet sich schon unter diesen jugendlichen Versuchen durch Rundung und komische Kraft rühmlichst aus. Die beiden Trauerspiele Philotas und Miß Sara Sampson sind gleichfalls schwache Versuche; besonders in dem letzten Stücke ist Alles sehr gedehnt, die Phantasie wird wenig angeregt und der Grundton ist ganz der einer weinerlichen Empfindsamkeit. Freilich für die Geschichte und das Verständniß des Lessingschen Geistes — indem wir hier sehen, wie der große Mann bei seinem ersten Auftreten in der Literatur nicht sogleich er selbst war, sondern auch er sich durch den schlechten Geschmack und die Geistlosigkeit der Zeit hindurch arbeiten mußte — sind auch diese Jugendwerke noch immer nicht ohne Interesse.

Im Jahre 1767 erschien Lessings Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück. Jener edle, militärische Geist, der während und

unmittelbar nach dem siebenjährigen Kriege in den Staaten des großen Friedrich sich regte, ist der Träger dieses Drama, und er verhindert, daß das peinigende, beengende Gefühl, womit wir heimgesucht werden, wenn in dem bürgerlichen Schauspiele statt der freien Wirksamkeit des Geistes die zufälligen, conventionellen Verhältnisse des Lebens hervortreten, in uns sich regen kann. Minna von Barnhelm ist das erste deutsche Gedicht, in welchem der Dichter es vermochte, den Zuschauer und Leser in das Leben der Wirklichkeit selbst treu und wahr zu versetzen. Wenn gleich also Klopstocks und Wielands Poesie in mancher Hinsicht reicher und glänzender als die, gewissermaßen aus der Kritik hervorgewachsene Lessingsche scheinen möchte, so ist es doch offenbar, daß jene beiden Dichter kein einziges Werk geschaffen haben, worin ähnlich dem Lessingschen Drama die Bedeutung der Gegenwart selbst bestimmt und individuell wäre dargestellt worden. Die Charaktere sind hier ohne Ausnahme meisterhaft gezeichnet; die komischen Scenen sind reich an Witz und behaglicher Lustigkeit; die ernsten Situationen gehen zuweilen in edle Rührung über, welche aber den Ton der kranken Sentimentalität glücklich vermeidet. Spannung und fortschreitendes Leben, ein wahrhaft dramatischer Nerv hält das Ganze, und

nur einzelne Stellen sind es, an denen man eine leicht zu bewirkende Abkürzung wünschen möchte.

Emilie Galotti entbehrt freilich des höheren tragischen Styls, aber durch überaus scharfe, tief angelegte Charakterzeichnung, durch das Streben, die Handlung gründlich zu motiviren, und durch einen in dramatischer Hinsicht wirklich musterhaften Dialog, zeichnet sich dieses Trauerspiel noch immer vor den meisten Theaterstücken rühmlichst aus. Die höchste poetische Schönheit und eine weit hellere Farbengluth, als Lessing sonst zu geben vermag, ist über die sechste und siebente Scene des vierten Acts, wo die Gräfin Orsina mit Wahnwitz, Liebe und Rache kämpft, verbreitet worden. Daß Odoardo seine Tochter ermordet, ist durch das Ehrgefühl des Vaters motivirt: er durchschaut die Liebe, welche Emilie, ohne daß sie sich selbst dessen klar bewußt wäre, für den Prinzen empfindet, und da es ihm unmöglich gemacht wird, die Tochter mit sich zu nehmen, so glaubt er, daß zur Rettung derselben nur noch der Tod übrig bleibt. Wol nicht mit Unrecht sind die Sterbeworte der Emilie getadelt worden. Nach dem Ausrufe Odoardo's „Gott, was hab' ich gethan!" kann unmöglich die eben durch die Hand des Vaters ermordete und dahinsinkende Tochter antworten: „Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblätterte."

Nathan der Weise. Den Stoff zu diesem Gedichte gab bekanntlich jene aus dem Boccaccio entnommene Erzählung von den drei Ringen, welche auch Lessing auf eine sinnige Weise von der Hauptperson im Stücke selbst vortragen läßt. Die dramatische Handlung ist hier nicht Zweck an sich, sondern der Dichter will die Lehre geltend machen, daß die Wahrheit geistiger und umfassender sei, als daß sie in die Form einer der drei positiven Religionen übergehen könne. Gewiß ist die hier gelehrte Weisheit nicht die der wahren Speculation, vielmehr die des abstracten, formellen Verstandes, welchem die höchste, in der Weltgeschichte geoffenbarte Wahrheit verborgen bleiben muß. Wer das Grunddogma des Christenthums, die Menschwerdung des göttlichen Sohnes, die durch denselben herbeigeführte Versöhnung des Menschen mit Gott, erkannt hat, der wird auch wissen, daß die reine Wahrheit nicht im leeren, inhaltslosen Begriffe lebt, daß derselbe Gott, welcher in seiner unendlichen Liebe als Weltschöpfer so herablassend ist, seinen ewigen Geist dem creatürlichen Leben zu verleihen, es in der Person des Gottmenschen Jesus Christus auch nicht verschmäht hat, die irdische, durch Schuld des Menschen gefallene Natur wieder ganz in die Reinheit und Heiligkeit des göttlichen Wesens zu erheben. Wäre diese Erkenntniß Lessings Specula-

tion einleuchtend gewesen, so würde er sich überzeugt haben, daß das endliche Princip, insofern es dieses ist, keineswegs nothwendig verhindert, daß die Tiefe und Fülle des Ewigen in dem Besonderen vollkommen hervortritt; daß vielmehr auch die höchste Wahrheit, das dem Wesen ganz entsprechende Sein sehr wol für die wirkliche Welt sich offenbaren kann. Freilich Judenthum und Muhamedanismus (die beide im Nathan als positive Religionen dem Christenthum gleichgestellt werden) haben über jene Gegensätze des Endlichen und Unendlichen sich nicht erheben können. Im Hebraismus — wo Gott nur als der über die Welt erhabene, strenge Gesetzgeber und Richter, nicht aber als die höchste Liebe und der die Welt Erlösende erkannt wird — und im Islam, wo vollends jene Wahrheit, daß Gott der Geist und das die durch Sünde von Gott getrennte Welt versöhnende Princip ist, ganz von den Gebilden der sinnlichen Einbildungskraft verhüllt worden, — bleibt eine ungeheure, ohne göttliche Gnadenwirkung und Wiedergeburt des Menschen gar nicht zu vermittelnde Trennung zwischen dem Endlichen und Unendlichen. Ganz anders dagegen ist dieses Verhältniß in der vollendeten Religion, im Christenthum, wo der göttliche Erlöser und der von diesem ausgehende heilige Geist die innige Einheit des Menschen mit Gott wieder hergestellt haben

Da wie Leſſing im Nathan das Weſen der geoffenbarten Religion darſtellt, dieſe von einem Geſichtspunkte betrachtet wird, von welchem allzu leicht Mißverſtändniſſe über die heiligſten Verhältniſſe des Menſchen verbreitet werden können: ſo kam es, daß dies Drama Jahre lang mit dazu dienen mußte, jener ſchalen Aufklärung, welche dem edlen Geiſte des Dichters ſelbſt zuwider war, das Wort zu reden. Meinte man doch: es ſey überhaupt, da es mit der Aechtheit aller poſitiven Religionen ſo mißlich ausſehe, die Anerkennung einer geoffenbarten Wahrheit nicht nothwendig und eine ſogenannte natürliche, rein (treffender leer) vernünftige Religion müſſe dem Vorurtheilsfreien vollkommen genügen. So ward denn durch die Karricaturen des großen Leſſing die Fülle alles Lebens, die göttliche Wahrheit aufgegeben, und es wurde für die Geſpenſter der bloßen Abſtraction für die leeren Phantome des eigenen Ich (denn dies ſind alle natürliche Religionen, welche der übernatürlichen Offenbarung des Geiſtes gegenüber treten wollen) wirklich geſchwärmt. Was aber in Leſſings Nathan ſelbſt noch immer wahrhaft vortrefflich genannt werden muß, das iſt der edle, klare Geiſt des Dichters, welcher, wenn gleich er die höchſte Wahrheit im denkenden Bewußtſein noch nicht vermittelt hat, wie er das Gegentheil derſelben in der heuchelnden Lüge und im rohen

Irrthume verfolgt, zeigt, daß er in seiner kräftigen, reinen Polemik der Wahrheit weit mehr sich nähert, als so Viele, von denen dieselbe scheinbar — mit den Lippen — bekannt wird. Wo der Zweifel und der Kampf so offen und edel wie in Lessing, dem Menschen, sich zeigt, da kann auch dem Denker die Erkenntniß der höchsten Wahrheit nicht fern sein. — Schon aus dieser didaktischen Richtung, welche in der ganzen Handlung des Stücks hervortritt, erhellet, daß ein so geschaffenes Drama kein poetisches im höhern Sinn sein kann, und doch gehört der Nathan durch Kraft des Gedankens, Wahrheit in der Charakterzeichnung und durch den straffen, gediegenen Dialog noch immer zu den vorzüglichern Werken der neuern dramatischen Kunst.

Ueberhaupt kann der Geschichtschreiber der deutschen Poesie nicht genug auf dasjenige hinweisen, was in Lessings dramatischen Werken wahrhaft vortrefflich und nachahmungswürdig ist. Gerade diejenigen Vorzüge, welche diesen Schauspielen eigenthümlich sind und ohne welche überhaupt kein classisches Drama wirklich werden kann, verschwinden immer mehr in den heutigen Versuchen für die Bühne. Lessing hatte als dramatischer Dichter nicht die höhere Begeisterung, er vermochte nicht wie Göthe und Schiller die innersten Tiefen und Geheimnisse der Seele zu offenbaren

und diejenigen Momente des Lebens hervortreten zu lassen, in denen das eigentlich Uebermenschliche der Phantasie verwirklicht wird. Wo er das Herz und die Leidenschaft reden läßt, da sieht man, daß der gründliche Beobachter der menschlichen Natur die Anlage solcher Situationen entworfen hat; aber Wärme und Feuer hat die Ausführung nicht in dem Grade, um den Zuschauer tief ergreifen und ganz in die Darstellung versetzen zu können. Dagegen wie Lessing bei den ihm zu Gebote stehenden Mitteln allen Forderungen an ein Drama zu genügen strebt, ist er noch immer unübertroffen. Mit der größten Gründlichkeit wird von ihm die Fabel angelegt; aus den Bedingungen der Handlung selbst erfolgt mit Nothwendigkeit, was auf der Bühne sich ereignet und in die Entwickelung des Stücks eingreift. Nirgends herrscht Willkür und Zufall, aus den Charakteren und ihren Leidenschaften wird auch das scheinbar Seltsame und Ungewöhnliche erklärt. Freilich deutet bei einem solchen Verfahren Lessing (wie dies besonders in der Emilia Galotti sich zeigt) oft mehr durch einzelne Züge und Winke an, als er eigentlich plan ausführt, der Combination und Divination des Zuschauers bleibt Manches zum Denken und Ergänzen überlassen; aber zeigt sich auch in diesen Dingen des Dichters Scharfsinn und Witz überaus subtil und weit die Folgen berechnend:

ſo ſpricht dies Alles nur für ſeinen großen, dramatiſchen Verſtand. Dieſer war viel zu tactfeſt, als daß er ſich hätte können verleiten laſſen, die Entwickelung der Handlung und die Charakterwahrheit aufzugeben, damit an deren Stelle ſchöne Empfindungen, allgemeines Räſonnement oder gar Muſik und prachtvolle Decorationen die Aufmerkſamkeit der Zuſchauer gefangen nehmen. Selbſt im Nathan, wo bei der dem Ganzen zum Grunde liegenden Polemik jeder minder ſichere Theaterdichter geradezu geſcheitert wäre, iſt die Entwickelung der Handlung bühnengerecht, und die Abſicht, belehren zu wollen, ſchadet dem dramatiſchen Intereſſe nicht. Indem ſo der große Leſſing bei der ganzen Anlage und Ausführung ſeiner Dramen gründlicher und ſtrenger als irgend ein anderer deutſcher Dichter verfahren iſt, hier der Schauſpieler mehr als ſonſt wo gezwungen wird, der falſchen Manier zu entſagen und Sorgfalt und Fleiß auf die Charakteriſtik zu verwenden, ſo ſollte man denken, es müſſe für jede noch nicht ganz geſunkene Bühne ein wahres Feſt ſein, wenn ihr bei Aufführung der Leſſingſchen Dramen vergönnt wird, der durch Knalleffect und Schaugepränge ganz verbildeten Menge einmal wieder das reine Bild der künſtleriſchen Wahrheit zu offenbaren.

Leſſing der Kunſtrichter und Aeſthetiker iſt noch weit bedeutender als der Dichter. Eine eigentliche Philoſophie des Schönen, eine ſyſtematiſche Aeſthetik hat er freilich nicht zu begründen verſucht. Ein ſolches Unternehmen entſprach nicht Leſſings kritiſchem Geiſte; denn dieſer will nicht ſowol die innerſten Gründe, auf welchen das Weſen der Kunſt überhaupt beruht, aufdecken, als er vielmehr nach dem Vorbilde der Ariſtoteliſchen Poetik an wirklich vorhandene Werke der Poeſie ſich hält, und dieſe in ihren empiriſchen Verhältniſſen zu beleuchten ſtrebt. Weſentlich iſt Leſſings Art und Weiſe der Kritik von der Kunſtbetrachtung des gleichzeitigen Winkelmann verſchieden. In dieſem lebt unmittelbare Begeiſterung und wie in Einer Anſchauung offenbart ſich ihm das Ganze des Kunſtwerks; jenes kritiſcher Verſtand dagegen beginnt immer mit der Reflexion über das Einzelne und ſucht dann durch kühne Combination das Grundgeſetz zu gewinnen. Die allgemeinen Principien, welche ſo Leſſing über das Weſen der Poeſie und des Schönen ermittelt, ſind der ſchwächere Theil ſeiner Aeſthetik. Ihm mangelt in dieſer Hinſicht (wie es auch bei Kant ſtatt findet) die tiefere Erkenntniß der Idee; ſtatt derſelben hängt er zu ſehr an dem bloß formalen Begriffe, der, als die nur abſtracte Norm, des innern Lebens entbehrt. Weil aber Leſſing ganz praktiſch

zu Werke geht, sein unbestochener Kunstverstand und leuchtender Witz in die einzelnen Erscheinungen überaus tief eindringt; so tritt die mangelhafte Ausbildung seiner speculativen Aesthetik nur dann auffallend entgegen, wenn er, was selten der Fall ist, das Princip selbst, auf welchem die Kunst beruht, nachweisen will. Was seiner Kritik einen so hohen Werth für alle Zeiten verleiht, ist eben die Sicherheit und Gründlichkeit, womit er das Individuelle und Charakteristische im Kunstwerke, vor allem im Drama auffaßt. Daß er bei der ihm eigenthümlichen Methode sogleich das Wahre auffindet, durch keinen blendenden Irrthum getäuscht wird, vielmehr das Wesentliche in der Composition klar und anschaulich zu beleuchten weiß, ist es, was ihn noch bis auf diesen Tag so einzig in der poetischen Kritik macht.

Diesen Geist der Kritik lernt man kennen in den Untersuchungen: über das Wesen der Fabel, wie die Alten den Tod gebildet, in den Anmerkungen über das Epigramm und einige der vornehmsten Epigrammatisten, im Leben des Sophokles und in Lessings Beiträgen zu den Briefen die neueste Literatur betreffend.

Am glänzendsten aber zeigt sich dieses Mannes Beruf zum Kunstrichter in den beiden Werken: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei

und Poesie und in der Hamburgischen Dramaturgie.

Veranlassung zu der von Lessing im Laokoon angestellten Untersuchung hatte ein Ausspruch Winkelmanns gegeben. Dieser hatte in seiner Beschreibung der Gruppe des Laokoon gesagt, derselbe leide wie der Philoktet des Sophokles. Beide nämlich suchten durch Seelengröße den körperlichen Schmerz zu besiegen. Lessing fand diese Vergleichung unpassend, und strebte darzuthun, daß die Heftigkeit im Ausdrucke des körperlichen Schmerzes, welchen Philoktet als handelnde Person des Drama verrathe, nie in die bildende Kunst übergehen dürfe. Deren höchstes Gesetz sei die Schönheit. Da aber die Bildhauerei vermöge der Bedingungen, auf welchen ihr Charakter beruht, nicht ähnlich der Poesie das in der Zeit sich entwickelnde Leben darstellen, sondern nur Einen Moment desselben, höchstens den Uebergang eines Zustandes in den andern offenbaren könne: so würde die Sculptur nothwendig ihr Hauptgesetz verletzen, statt des Schönen das Häßliche zeigen, wenn sie einen so hohen Grad des Affects als die Poesie der Einbildungskraft vorführen wolle. Nicht also um den Heroismus der Seele über den leidenden Körper zu offenbaren, sondern damit das Wesen der bildenden Kunst, die Schönheit, erhalten würde, habe der Künstler im Laokoon den

Ausdruck des Schmerzes so sehr gemildert. In der Tragödie Philoktet dagegen, wo, wenn der Schauspieler einmal an den äußersten Ausdruck des Affects streife, dieser nicht permanent bleibe, sondern in andere Zustände sich auflöse, hier überlasse der Dichter den Hauptcharakter auch weit mehr der heftigen Empfindung. Treffend und nicht genug zu beherzigen ist es, was Lessing im Laokoon über den eigenthümlichen Charakter der Poesie überhaupt bemerkt: daß dieselbe, wofern sie nicht sich selbst verkennt, nicht das im Raume Coexistirende — die äußere Natur — zur Darstellung wählt, vielmehr die innere sittliche Welt des Menschen, die in der Zeit sich entwickelnde Handlung offenbart.

Die Hamburgische Dramaturgie ist nicht nur das Meisterwerk der Lessingschen Kritik, sondern überhaupt die bedeutendste Schrift, welche in Deutschland während des achtzehnten Jahrhunderts über Poesie geschrieben wurde. Mit unvergleichlichem Witze, Scharfsinne und bewunderungswürdiger Gründlichkeit wird aufgedeckt, daß die französische Tragödie keineswegs, wie bisher das ganze gebildete Europa meinte, eine Wiederbelebung der griechischen und mit den Grundlehren der Aristotelischen Poetik übereinstimmend sei. Hier sei Schönheit und Wahrheit der Charakter des Trauerspiels; bei den Franzosen dagegen hätten Unnatur, Fratze und Rücksicht auf die Hof-

etiquette die innere Kraft und Wahrheit faſt ganz unterdrückt: die weſentlichen, für alle Zeiten gültigen Geſetze des Ariſtoteles habe man bei der Ausübung nicht beobachtet, wol aber willkürliche Behauptungen, die dem Ariſtoteles nie eingefallen wären, theils aus Mißverſtändniß, theils um die eigene Schwäche damit zu bemänteln, dem alten Weiſen aufbürden wollen. Oft beſchuldigt man Leſſing, daß, wie er die Unnatur und das conventionelle Syſtem der franzöſiſchen, Tragödie ſcharf durchſchaut habe, er für den gemeinen Naturalismus zu ſehr eingenommen geweſen wäre, und das Ideale und Erhabene in der Kunſt nicht genug anerkannt hätte. Allerdings iſt Leſſings Theorie des Trauerſpiels, wie ſeine Einſicht in die inneren Gründe der Kunſt überhaupt, mangelhaft; aber daß er, bei aller ſeiner Vorliebe für Diderots Familiengemälde, denn doch nicht das Höchſte und Tiefſte in der wahren Tragödie mißverſtand, dafür zeugt am beſtimmteſten, daß er immer Sophokles und Shakeſpeare als diejenigen beiden Dichter nannte, welche die poetiſche Wahrheit in ihrer höchſten Reinheit geoffenbart hätten.

Es war einſt eine Zeit in Deutſchland — von 1781 bis gegen den Ausgang des Jahrhunderts, — wo mit Leſſings Namen eine Art von Götzendienſt getrieben wurde. Man war in der knechtiſchen Anhänglichkeit an den großen Mann

so weit gegangen, daß man das Charakteristische in demselben, wodurch Lessing er selbst ist, ganz verwischt hatte, und dagegen, was in seiner Philosophie und Aesthetik mangelhaft geblieben oder was nur den Bedürfnissen jenes Zeitalters angehörte, für das eigentliche Evangelium in Lessings Schriften nahm. Mit Recht ward gegen diesen Afterdienst mit dem Buchstaben des großen Geistes Fr. Schlegels kräftige Polemik gerichtet, und wie in derselben die gröbsten Irrthümer und Mißverständnisse in Lessings scheinbaren Verehrern und und Bewunderern aufgedeckt wurden, so wurde zugleich gezeigt, wie gerade die reine, ungeheuchelte Liebe für den herrlichen Mann es zur Pflicht mache, nicht müssig und bequem bei den durch ihn gewonnenen Resultaten auszuruhen. Wie es damals zeitgemäß war, zu sagen, daß Lessings freier, in Allen, die redlich nach Wahrheit streben, immer fortlebender Geist es erfordere, das Wesen der Kunst und Wissenschaft noch tiefsinniger, als er selbst es vermochte, zu ergründen: so ist es jetzt vielleicht nicht überflüssig, anzudeuten, was Lessings Kritik, insbesondere seine Dramaturgie, gerade uns, der Verbildung unsers Zeitalters, sein kann.

Es ist nämlich seit vielen Jahren in der Ausübung der ästhetischen Kritik die Sitte eingerissen, daß man dem zu beurtheilenden Kunstwerke willkürliche Begriffe unterlegt und so die in der Com-

position oft ganz verschiedenen Werke als Beispiele für ein und dasselbe Schema betrachtet. Das Gedicht wird bei einem solchen ästhetischen Verfahren gewissermaßen zu einem Rechenexempel, und dem Kritiker scheint allein daran gelegen zu sein, jenes Facit, welches er bereits vor der Kenntniß des Kunstwerks, als die nothwendige Forderung des eigenen Geistes, auswendig weiß, auch in dem Gedichte wiederzufinden. Gegen diese Sucht nun, in dem Gedichte lieber zufällige, abstracte Begriffe aufzusuchen, als die eigentliche, innere Seele desselben kennen zu lernen, kann nichts so sehr schützen, als das Studium der Lessingschen Dramaturgie. Hier ist kein Spiel mit leeren, nackten Formeln, keine innere Armseligkeit möchte sich mit den Lappen dieses oder jenes philosophischen Systems bemänteln und so die eigene Blöße verbergen, sondern der Scharfsinn und der Kunstverstand des großen Kritikers dringt in die innerste Composition des Gedichts selbst ein; er weiset nach, was der Dichter gewollt und wie er die sich gestellte Aufgabe gelöst hat. In Ausübung dieser dramaturgischen Kritik, die den Poeten nach keiner leeren, unfruchtbaren Theorie hofmeistert, vielmehr das Wesen der Fabel selbst aufhellt und hinweiset auf die nothwendigen Bedingungen der scenischen Kunst überhaupt, auf Einheit der Handlung, Wahrheit der Charakterzeich-

nung und strenge Folge in allem dem, was auf dem Theater sich ereignet, ist Lessing bis jetzt noch immer unübertroffen *).

Dazu kommt nun noch, daß diese Gründlichkeit und Strenge hier, was so äußerst selten der

*) Wie wenig der Geist der Lessingschen Kritik von den Deutschen noch gegenwärtig verstanden wird: dafür zeugt an sprechendsten die Aufnahme, welche vor wenigen Jahren Tiecks dramaturgische Blätter erhielten. Die spätere Nachwelt wird gewiß diese Blätter für die einzige Kritik erklären, welche, wegen des tiefen Kunstverstandes, wegen des sichern Blicks, womit hier die wesentlichen Bedingungen des Drama gegen die Fehlgriffe selbst großer Talente geltend gemacht werden, neben die Hamburgische Dramaturgie gestellt werden muß. Und wie benahm sich die Mehrheit gegen diese Blätter? Als Lessings Polemik sich einst erhob, da schwankten die Bessern in der Nation nicht mehr, ob die Wahrheit auf jenes oder der Gottschedianer Seite sei. Als Tieck, nachdem er Jahre lang geschwiegen hatte, vielseitiger und freier, als je zuvor, wieder Antheil an dem Kampfe für das Theater nahm: da gab es unter den sogenannten Kennern nur Wenige, welche über dessen Dramaturgie sich freuen konnten; man meinte, Parteilichkeit rede, wo die Stimme der Wahrheit sich erhob, und trat Müllners und noch Schlechterer Sache bei. —

Fall ist, mit dem glänzendsten Witze sich vereint hat. Nichts erinnert an schulmeisterliche Zucht und an einseitigen Pedantismus, sondern jener freie Geist, der die Lessingsche Kritik ins Leben rief, ist auch ganz in die Darstellung übergegangen und redet unmittelbar aus derselben uns an. Es ist dieses ein eigener Zauber, welchen die Lecture dieser Dramaturgie in uns hervorbringt; der Kritiker theilt uns nicht nur die Resultate seiner Forschungen auf die offenste und freimüthigste Weise mit, sondern, wodurch die Aufmerksamkeit immer in uns rege erhalten und ähnlich wie im Laufe des Stücks selbst die Spannung auf das Kommende erweckt wird, liegt darin: wir sehen auch, auf welchem Wege der Dramaturg zu jenen Resultaten gelangte, und wir empfinden den Reiz, werden in das geistige Spiel selbst versetzt, welches mit der Beschäftigung solcher Untersuchungen verbunden ist.

Was der große Lessing bei längerm Leben für die speculative Philosophie, der er vorzugsweise seine letzten Jahre gewidmet hatte, würde gethan haben, wage ich nicht zu bestimmen. Das herrliche Fragment, die Erziehung des Menschengeschlechts, zeigt, daß in ihm die universelle Bildung mit wahrem philosophischen Tiefsinne vereint war. Gewiß bleibt es, daß, so lange in Deutschland Liebe zur Wahrheit, edler Haß

gegen Halbheit und gegen Heuchelei fortlebt, auch die Verehrung für denjenigen Mann nicht untergehen kann, welcher, umsichtsvoller und vielseitiger als irgend Einer, wahrhafte Freiheit und welthistorische Bildung nach allen Richtungen zu verbreiten strebte.

Johannes Winkelmann, geb. 1717 zu Stendal in der Altmark, starb durch Meuchelmord in Triest 1768.

Zwar hat dieser herrliche Mann, welcher sein Leben ausschließlich dem Studium der Antike widmete, unmittelbar in die Entwickelung der vaterländischen Poesie und Kunst nicht eingreifen können: aber daß das Interesse für Schönheit und für Untersuchungen über die Natur derselben sich jetzt immer mehr und mehr in Deutschland regte, war vor allem sein Werk. Was jenem Zeitalter im Allgemeinen fehlte, der Sinn für das Ganze des Kunstwerks, dieser offenbarte sich in Winkelmann überaus rein und ächt. In seiner unmittelbaren Begeisterung erblickt er sogleich das innerste Wesen des Gegenstandes; nicht äußere Verhältnisse des Kunstwerks werden mit einander verglichen, sondern wir werden in das heilige Gebiet der Phantasie selbst, in welchem die Schönheit geschaffen wird, erhoben. Winkelmanns nachbildende Phantasie ist so wahr und gründlich, daß durch dieselbe die Schönheit wie

von Neuem hervorgeht und unserm geistigen Auge die Thätigkeit der künstlerischen Schöpfung, wie die Idee mit dem irdischen Stoffe sich umkleidet und in die Welt der Erscheinungen übertritt, gewissermaßen entschleiert wird. Dieser begeisterte Betrachter spricht nicht nur, die höchste Schönheit sei in Gott, sondern er glaubt an diese Wahrheit, und wird durch seine ganze Natur getrieben, die göttliche Idee als die eigentliche Seele der Kunst zu erkennen. Daher denn er wie kein Anderer unter seinen Zeitgenossen die Bedeutung und Heiligkeit der Schönheit verkündet, keiner gleich ihm das Geheimniß derselben zu offenbaren vermag. Was in Winkelmanns Kunstlehre gegenwärtig uns mangelhaft erscheint und vom Standpunkte der speculativen Aesthetik berichtigt werden kann, ist dieses, daß er den Begriff des Idealen noch zu allgemein nimmt, er denselben in seinem positiven Inhalte nicht so begründet, daß alle Mißverständnisse über das leere, charakterlose Idealisiren vermieden werden. Sehr richtig sieht er, daß das im Schönen sich offenbarende Wesen ein über die gemeine Nachahmung sich erhebendes Princip sei; aber da er nicht nachweiset, wie dieses Ideale seine Fülle und schöpferische Kraft auf die wahre Natur gegründet hat, so kann er sehr leicht Veranlassung geben, daß man das Idealisiren ganz abstract, allein im Unterschiede von der Wahrheit des

wirklichen Lebens, auffaßt. Keiner jedoch unter allen damals lebenden Denkern vermochte dieſe mangelhafte Seite in Winkelmanns Theorie zu ergänzen; denn die beiden ſcharfſinnigſten unter ihnen, Leſſing und Kant, ſtreifen bei Beſtimmung des Begriffs vom Schönen in den bloßen Formalismus. Erſt Schellings ſpeculativem Tiefſinne war es vorbehalten, die Lehre vom Ideale in demjenigen Lichte zu zeigen, in welchem daſſelbe nicht mehr den Inhalt des ſchöpferiſchen Daſeins von ſich ausſchließt. S. deſſen Rede über das Verhältniß der bildenden Künſte zu der Natur, in welcher zugleich das Andenken an Winkelmanns Genius würdig gefeiert wird.

So hatte ſich denn während der Jahre 1750 — 1773 die deutſche Nationalliteratur um Vieles verändert, eine neue Lebenskraft ſchien in derſelben erwachen und einen faſt ſchon erſtorbenen Körper zur neuen Jugend erwecken zu wollen. Dichtungen wie die eines Haller, Kleiſt, Uz, El. Schlegel, Gerſtenberg, Klopſtock, Wieland und Leſſing mußten die im Innern ſchlummernden Kräfte jüngerer Talente mächtig aufregen und Luſt und Verlangen anfachen, noch kühnere Dinge zu wagen, als bisher verſucht worden. Und in der That ſollte jenes poetiſche Leben, welches ſich jetzt in Deutſchland äußerte, kein zweideutiges, mehr Erwartungen erweckendes, als wirklich ge-

währendes, bleiben, so mußten in der Dichtkunst neue, bis jetzt noch nicht gelungene Töne angeschlagen werden. Wenn gleich die vaterländische Literatur, wie sie sich bis dahin entwickelt hatte, manches in poetischer Hinsicht Ausgezeichnete aufzuweisen vermochte, so fehlte ihr doch noch immer ein Werk, in welchem die Nation sich als solche wieder erkannte, und worin Leben und Sitten derselben in aller Eigenthümlichkeit und Wahrheit dargestellt waren. Man sieht in den meisten der genannten Talente das deutsche Gemüth, den edlen Sinn, welche auch in dem Gesange hervortreten und den Mitlebenden verkünden möchten, was in den innersten Tiefen der Seele sich regt; aber eine Art von künstlerischer Ungeschicklichkeit, welche selbst bei dem trefflichen Klopstock sich zeigte, verhindert, daß die Wahrheit des Innern ganz in der erscheinenden Welt sich verwirklicht und beide Welten, die des Wesens und des Seins, auch für die unmittelbare Anschauung in einer und derselben vereint sind. Da wollte der Himmel den Deutschen sichtbarlich wohl. Es erhob sich ein fünf und zwanzigjähriger Jüngling, der nach Jahrhunderten wieder im Gesange verkündete, was deutsches Leben und deutsche Sitte sei. Dieser Jüngling war Johann Wolfgang Göthe, und durch ihn beginnt die eigentliche Wiedergeburt der vaterländischen Dichtkunst.

# Vierte Vorlesung.

Johann Wolfgang von Göthe ward geboren den 28. August 1749 zu Frankfurt am Main; folgte 1775 dem Rufe des Herzogs Carl August nach Weimar, wo er seit 1779 als wirklicher Geheimer Rath lebt.

Die beiden Schöpfungen, wodurch der junge Göthe seinem Volke ein wahrhafter Nationaldichter ward, und wirkte, daß über alle Theile der deutschen Poesie ein neues Leben sich verbreitete, waren Götz von Berlichingen (1773) und Werthers Leiden (1774).

Die Veranlassung zur Entstehung des Götz gaben dem Dichter das Studium der Selbstbiographie des Ritters und die Liebe zum Shakspeare. Von diesem ward er begeistert, und er wollte,

ähnlich dem großen Britten, mit Hinwegsetzung über alle von den französischen Dichtern beobachtete Regeln der Convenienz und Willkür, Natur und Wahrheit in ihrer einfachen Größe sprechen lassen. Sieht man in der ersten Jugendschöpfung Göthe's eine eigentliche Nachahmung Shakspeare's, so verkennt man dessen und des deutschen Dichters Genius gänzlich. Alle jene Eigenschaften, wodurch Göthe er selbst ist und sich wesentlich vom englischen Dichter unterscheidet, treten auch schon im Götz ganz entschieden hervor. In kräftigen, wahren, nie übertreibenden Zügen zeichnet er uns hier das Bild des bald gänzlich verschwindenden Ritterthums. Ein großes Zeitalter, in welchem persönliche Freiheit, Derbheit und Treuherzigkeit über Alles galten, wo die Neigung zur Bücherweisheit in Gemüthern, welche ihre Thatkraft ganz auf das unmittelbare Leben gerichtet hatten, noch nicht erwachen konnte, ist im Versinken; die neuere Zeit mit ihrer geselligen Bildung und ihrer Verfeinerung ist schon im Werden, und die Macht des jetzt in Wirksamkeit tretenden Gesetzes verhindert, daß die sich betheiligt glaubende Individualität wie bisher zur Eigenhülfe und Selbstrache schreite. In dem wackern Gemüthe des ritterlichen Götz, so wie in dem Kaiser Maximilian selbst offenbart sich der Geist des jetzt untergehenden Zeitalters zum letzten Male in aller seiner Kraft und Herrlichkeit.

Beide können sich in den Verhältnissen der neuern Welt nicht finden, und wie sie selbst fühlen, daß die Zeit, in welcher sie wirken und ihren ritterlichen Sinn und ihr offenes Wesen geltend machen konnten, dahin ist, so erscheinen sie dem jüngern, sich jetzt erhebenden Geschlecht als fremde, seltsame Wesen. Dem biedern Götz gegenüber steht Weislingen, in welchem, als einem ächten Zöglinge der neuern Bildung, Charakterschwäche und Liebenswürdigkeit vereint sind. Statt als ein freier Edelmann auf seinen Burgen und Gütern zu leben, gefällt es seiner Eitelkeit, den Günstling am Hofe zu spielen, wo er, ohne es selbst zu wissen, ein Spielball der Hofleute und Weiber wird. Elisabeth, Maria und Adelheid, jede in eigenthümlicher Weise, verrathen schon jenen Zauber der weiblichen Anmuth, welcher die Göthischen Frauen in der Poesie so einzig macht. Mit einem Worte: in allen Theilen des herrlichen Gedichts ist frisches, wahrhaft individuelles und deshalb so rein poetisches Leben; nirgends Verzeichnung, nirgends eine Annäherung an Karikatur, oder ein mühevolles Ringen nach Kraft. Wenn gleich die Vergangenheit mit Vorliebe dargestellt und das Gefühl in uns erweckt wird, daß mit dem letzten Lebenshauche des wackern Götz auch die Sonne der von ihm vertheidigten Frei-

heit *) auf immer untergeht, so spricht doch keine bittre Anklage der Gegenwart aus dem Gedichte. Von jenem finstern Unmuthe, und jener düstern Stimmung, wodurch auch treffliche Talente in ihren ersten Werken Wahrheit und Natur zu verdrängen pflegen, zeigen sich in der frühesten Schöpfung Göthe's gar keine Spuren. Wirklich wunderbar ist es, daß dieser Dichter gleich bei seinem ersten Auftreten in der Literatur ganz er selbst ist, er schon als Jüngling die objective Wahrheit und reine Schönheit offenbart, während selbst die kräftigsten Naturen vor den Augen der Leser Jahre lang ringen müssen, damit sie die jugendliche Rohheit und Ungeschicklichkeit überwinden und sich zur künstlerischen Bildung und Sicherheit erheben.

*) Götz hat als Ritter Recht, wenn er in der kommenden Zeit die Freiheit nicht mehr in derjenigen Gestalt erblicken kann, in welcher er sie zu vertheidigen suchte; aber, wie in einer Hinsicht in jenem ritterlichen Freiheitssinne wahrhaft sittliche und großartige Momente hervortreten, so ist es doch auch eben so gewiß, daß Götzens Freiheit mit der größten Willkür vermischt war, und am wenigsten mit einer Staatsform, in welcher die Nichtverletzung aller Individuen respectirt wird, sich verträgt.

Wie Göthe im Götz ein großartiges Bild des untergehenden Mittelalters vorführt, so zeigt er in Werthers Leiden die Gefühlswelt der Gegenwart in aller ihrer Tiefe. Schon mancher Dichter hatte die Leidenschaftlichkeit der Liebe darzustellen versucht; doch so mächtige und allgewaltige Forderungen der Leidenschaft, wie hier sich erheben und alle Kräfte der Seele in dem Grade sich unterwerfen, daß nur die Hülfe durch Selbstmord dem Leidenden Befreiung gewährt: dergleichen Zustände hatte früher kein Dichter in gleicher Wahrheit und Herrlichkeit zu malen vermocht. Jeder einsichtsvolle Leser erkennt, daß, wie Werther einmal vom Dichter angelegt worden, derselbe auch so lieben, leiden und sterben muß, wie wir im Romane dies sehen. Er ist nicht erst seit seiner Leidenschaft zur Lotte, sondern schon längst mit sich selbst und darum auch mit der Welt zerfallen. Sein Geist fühlt sich erhaben über die gemeine alltägliche Wirklichkeit und über die kleinlichen Interessen derselben. In dem Innern der Seele ist ihm ein heller Punkt aufgegangen, von welchem Liebe und Glückseligkeit nach allen Richtungen zu strömen scheinen; aber seiner sittlichen Kraft ist es nicht möglich, dieses innere, ideale Leben mit der Wahrheit und dem Gehalte der Wirklichkeit zu vermitteln. Die ganze Individualität ist hier eine bloß subjective. Wie zärtlich

Werthers Seele auch an Schönheiten der Natur und an gewisse Erscheinungen der sittlichen Welt sich hängen möchte, so will er doch zu sehr sich selbst, das eigene Ich, auch in der Außenwelt wieder sehen. Unmöglich kann daher eine solche zwar liebenswürdige, aber doch kranke Natur zu jener sittlichen Haltung des Charakters gelangen, vermöge welcher der Mann auch da noch, wo den Wünschen des Herzens und dem Verlangen der Leidenschaft Alles entrissen wird, sich aufrecht erhält. Als in dem einmal so gewordenen Werther später die Eine Leidenschaft die ganze Seele einnahm, so unterlag diese nothwendig der Macht des Schicksals, welches aber hier klar und deutlich durch den Charakter selbst herbeigeführt wird.

Sagt man: „Jeder Mensch habe doch Willensfreiheit, diese hätte der Dichter, statt mit der blutigen, zu so vielen Mißverständnissen Veranlassung gebenden Katastrophe zu schließen, in aller ihrer Kraft und Wirksamkeit im sich ermannenden Werther zeigen sollen;" so muß darauf erwiedert werden, daß diese moralische Bekehrung hier geradezu ein deus ex machina sein würde. Werther würde aufhören, er selbst zu sein, wenn er Herr seiner Leidenschaft werden könnte. Gerade darin beruht die künstlerische Wahrheit der Göthischen Dichtung, daß hier zum ersten Male eben so poetisch schön wie psychologisch wahr gezeigt wird,

wohin die Leidenschaft, falls sie edel bleiben und nicht in Begierde und Kälte ausarten soll, ein so organisirte Natur, wie die des deutschen Werther ist, führt. Ganz mißverstehen würde man aber den sittlichen Geist dieser Dichtung, wenn man meinen könnte, daß, weil die Vorführung des Selbstmordes hier künstlerisch nothwendig ist, von dem Dichter überhaupt das Sündhafte in dieser Handlung hätte entschuldigt werden sollen. Bei aller Wärme, mit welcher der Roman geschrieben worden, erkennt man zugleich unmittelbar aus der Darstellung, daß der Dichter sehr wol ein Bewußtsein davon hat, in welcher Zerrissenheit der Hauptcharakter sich befindet; daher auch der wahre Leser durch den künstlerischen Geist, welcher dichtete, über den dargestellten Stoff, bei aller Theilnahme an demselben, erhoben wird. Hätte Göthe noch mehr nachweisen wollen, wie es Werthers eigene Schuld war, daß er in jenen entsetzlichen Zustand einst sinken konnte, so würde er das Gebiet des Künstlers verlassen und das des Religions- und Moralphilosophen übernommen haben. — Wie der Dichter in diesem herrlichen Seelengemälde uns die innersten Tiefen des menschlichen Gemüths, die Leidenschaft in aller ihrer Furchtbarkeit darstellt, so hört auch die uns umgebende Natur hier auf, eine todte, leblose Masse zu sein. Sie ist hier wahrhaft lebendig, kein mü-

ſiger, zufälliger Schmuck, wie in der ſogenannten beſchreibenden Poeſie, ſondern ſie erſcheint hier mithandelnd und mitleidend, und tritt in ganz neue, früher von der Poeſie nicht geoffenbarte Verhältniſſe zur ſittlichen Welt des Menſchen.

Clavigo 1775. Die Schönheit und Liebenswürdigkeit der Göthiſchen Poeſie erkennt man auch hier wieder; aber in Vergleichung mit den beiden früheren Schöpfungen erſcheint dieſes Werk matt. Clavigo ſelbſt iſt in ſittlicher Hinſicht ſehr ſchwach gezeichnet worden; er iſt zu charakterlos, wird zu ſehr durch Andere beſtimmt, als daß wir uns für ihn wahrhaft intereſſiren könnten. Carlos iſt nach des Dichters Abſicht kein eigentlicher Böſewicht, ſondern ein Weltmann, welcher wirklich aus Liebe zu dem Clavigo intriguirt. S. Göthe's Werke. Bd. 19. S. 389. „Der Böſewichter müde, die aus Rache, Haß oder kleinlichen Abſichten ſich einer edlen Natur entgegen ſetzen und ſie zu Grunde richten, wollt' ich in Carlos den reinen Weltverſtand mit wahrer Freundſchaft gegen Leidenſchaft, Reizung und äußere Bedrängniß wirken laſſen, um auch einmal auf dieſe Weiſe eine Tragödie zu motiviren." — Maria iſt weniger friſch und jugendlich als die übrigen Göthiſchen Frauen gezeichnet; ihre kranke Reizbarkeit wirkt ſogar auf den Leſer und Zuſchauer beengend und peinigend; Beaumarchais dagegen iſt trefflich gehalten, und

hier sieht man wieder des Dichters Meisterschaft in Darstellung jugendlicher, durch Leidenschaft bewegter Charaktere. Jenes erste Auftreten beim Clavigo, wie er diesen überrascht, ihm gebietet, dann wieder, von leidenschaftlichem Edelmuthe hingerissen, unvorsichtig des reuigen Clavigo schriftliches Bekenntniß vernichtet, ist ein Muster der Seelenmalerei. Wer so gerade und leidenschaftlich handelt, wie Beaumarchais, mit dem muß ein Weltmann, wie Carlos, ein leichtes, bald gewonnenes Spiel haben. Der fünfte Act, in welchem der Dichter von der wirklichen Geschichte, die dem Gedichte zum Grunde liegt (s. Fragment einer Reise nach Spanien im deutschen Merkur 1774. S. 153 — 213), abwich, ist nicht in nothwendiger Uebereinstimmung mit den vorhergehenden; jedoch werden wir durch Clavigos Monolog auf das Kommende schön vorbereitet und jetzt erst in den Ton der Tragödie erhoben.

Stella 1776. Hier offenbart sich noch weniger als in dem vorigen Werke der kräftige Geist, welcher dichtete. Zwar würde es nur Mangel an poetischem Sinn verrathen, wenn man Göthe's Gluth der Empfindung, die ächte Sprache der Liebe, welche besonders in Stellas Ergießungen hervortritt, auch in diesem Stücke nicht wieder erkennen wollte; aber ich muß behaupten: wie der Dichter die hier behandelten Verhältnisse auf dem

Theater zeigt, ſind ſie eben ſo undramatiſch, wie ſie das ſittliche Gefühl verletzen. In einer Erzählung, welche nicht die Gegenwart ſelbſt unmittelbar den Augen bloßſtellt, ſondern, wo von Ereigniſſen in fremden Zeiten und unter fremden Völkern dem Ohre Kunde ertheilt wird, kann unſre Einbildungskraft ein ſolches Verhältniß, wie das des Grafen von Gleichen zu ſeinen beiden Frauen iſt, als ein fortbeſtehendes feſthalten. Wenn aber Göthe unter ganz andern Bedingungen, in unſrer modernen Zeit einen unſtäten, von wandelbarer Leidenſchaft getriebenen Weltmann, endlich durch die Liebe zweier, über den Beſitz des Einen Mannes ſich vereinenden Frauen beglückt werden läßt, und dies auf dem Theater dem Auge vorführt; ſo ſieht man, daß der Poet im Bewußtſein ſeines Talents auch das Unmögliche darſtellen will. Indem der Dichter das Unſchickliche ſeines Verfahrens wohl fühlte, ſo ſuchte er ſpäter daſſelbe dadurch zu verbeſſern, daß er den Grafen durch einen Piſtolenſchuß ſich ſelbſt tödten läßt; aber auch durch dieſen neuen Ausgang des Stücks wird dem ſittlichen Gefühle keineswegs Befriedigung gewährt. Der Selbſtmord iſt unter den hier ſtatt findenden Verhältniſſen nicht ähnlich wie im Werther motivirt worden; vielmehr zielt Alles, was vorhergeht, auf den frühern Schluß hin, iſt mit demſelben in inniger Uebereinſtimmung.

Außer diesen größern dramatischen und erzählenden Dichtungen schuf Göthe während dieser Zeit noch viele kleine Lustspiele, humoristische Spiele und Operetten: Die Laune des Verliebten 1769; die Mitschuldigen 1769; den Satyr oder den vergötterten Waldteufel 1770; Götter, Helden und Wieland 1774; das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern 1774; Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes 1774; Erwin und Elmire 1775; Claudine von Villa Bella 1776.

In den meisten dieser Gedichte erkennt man den großen Genius, welcher sie schuf. Laune, Scherz und Tiefsinn sind hier wunderbar mit einander vereint. Man fühlt sich in das deutsche, heimathliche Leben versetzt, sieht die Gegenwart in ihrer Fülle und individuellen Wahrheit, und doch blüht Alles wie in dem Wunderlande der Phantasie. Glaubt man, wenn man die Welt des Erhabenen von der eigentlichen Schönheit zu unterscheiden sucht, jene darin zu finden, daß hier die ewige Idee noch im Uebergange zum Irdischen begriffen sei, während dagegen in der Schönheit das Göttliche ganz menschlich geworden ist, in derselben das Ewige dem Sterblichen nicht mehr als ein fremdes, jenseitiges Wesen entgegen tritt, vielmehr als die Wahrheit der uns traulich umgeben-

der Wirklichkeit selbst, wo können wir dann dieses ebenso geheimnißvolle, als natürliche Wunder sehen, wenn nicht in Göthe's ewigen Jugenddichtungen? Kein ferne liegendes, des frischen, individuellen Lebens entbehrendes Ideal zeigt uns der Dichter. Nein, Alles hat den liebenswürdigen, gemüthlichen Charakter der eigenen Heimath; es ist dem, was wir im Innern selbst erlebt und in der Außenwelt gesehen haben, so innig verwandt, und doch sind es nicht die einzelnen, zufälligen Erscheinungen, über die wir uns hier freuen: der ganze Tiefsinn, das ganze Räthsel des Lebens ist durch einen wahren Zauber im leichten Spiele verkündet worden.

Götter, Helden und Wieland ist im Geiste der alten griechischen Komödie gedichtet. Wir sehen, daß jener kühne, derbe Humor, in welchem einst Aristophanes über die Welt lachte, auch in unserm nordischen Klima und unter unsern modernen Sitten fortleben kann. Wie einst jener Dichter den Euripides darstellte, in ähnlicher Weise behandelt hier der jugendliche Göthe den in einer Schlafmütze auf dem Theater erscheinenden Dichter Wieland. Das Weibische und Aufgelöste in dessen Poesie wird trefflich charakterisirt; aber das komische Spiel bleibt heiter, und der Scherz geht nicht in eine eigentliche Kritik, wie in den Aristophanischen Fröschen, über. Herkules, der Wieland gegenüber tritt, ist meisterhaft

gezeichnet. In seiner Derbheit und in seinem Cynismus wahrhaft großartig und ächter Hera ist er das trefflichste Seitenstück zu jenem herrlichen Bilde, welches Euripides in der Alceste aufstellt. — Minder derb, aber noch origineller scherzt die Laune des jungen lebenstrunkenen Dichters in dem Jahrmarktsfest zu Plundersweilern und in dem Pater Brey. Der Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes ist ebenfalls eine Eingebung der wahren Laune. Wir sehen hier das Treiben jener seichten Aufklärung in aller ihrer Verkehrtheit, aber der Scherz ist rein, Nichts zeigt sich in demselben, was an persönliche Verstimmung oder gar an Haß erinnern könnte.

Dieser kühne, freie, über die ganze Welt lachende Humor lebt so mächtig und voll in den spätern Schöpfungen des Dichters nicht mehr. Wie trefflich auch die bald erscheinenden Vögel und der Triumph der Empfindsamkeit sind, so ist doch hier nur ein Nachhall des früher so gewaltig tönenden komischen Dithyrambus. Die Mitschuldigen, welche, was auffallend erscheinen möchte, bereits 1768 gedichtet wurden, gehören der wahrhaften Komik nicht an. Feinheit der Charakterzeichnung, eine leise und schlau über das Ganze sich verbreitende Ironie können nicht bewirken, daß das durch die ganze Anlage der Sa-

bel ſich verletzt glaubende moraliſche Gefühl zum Schweigen gebracht wird.

Die Lieder, welche Göthe in dieſer Zeit ſang, ſind vielleicht noch einziger in der Geſchichte der Poeſie, als ſeine größern Dichtungen. In einem ſo einfachen, natürlichen Ausdruck waren die tiefſten Geheimniſſe, die innern Ahndungen der Phantaſie und die Seele der uns umgebenden Natur noch nie geoffenbart worden. So wurde die bis dahin dürr und leblos erſcheinende Alltagswelt vom Morgenroth der Dichtung verklärt. Die Herzen regten ſich freier; Gefühle, welche man früher aus Ziererei und falſcher Scham in dem Innern der Bruſt zu verſchließen oder gar zu unterdrücken ſuchte, durften nun hervortreten und ſich durch Mittheilung an Andere Erleichterung verſchaffen, da Göthe in ſeinen Gedichten bereits die Worte dafür gefunden hatte.

In dem Jahre 1775 geſchieht eine bedeutende Veränderung in der äußern Lage des Dichters. Er, der bis dahin in freien Verhältniſſen, bald in Wetzlar, bald in Frankfurt gelebt hatte, geht jetzt auf den Ruf des eben zur Regierung gelangenden Herzogs Carl Auguſt nach Weimar. Die Reiſe nach Italien, welche auf die fernere Entwickelung Göthe's ſo bedeutend einwirkte, fällt in die Jahre 1786 und 1787. Was in dem Le-

den großer Männer sich ereignet, wie sie den Wink des ihnen von außen her entgegen tretenden Schicksals aufnehmen, ist nicht zufällig. In allen solchen Momenten, wo der Genius im Menschen dasjenige entscheidet, was das ganze Leben angeht, da handelt keine Willkür, sondern wahre Freiheit, welche als solche mit dem Willen der göttlichen Vorsehung nicht im Widerspruche sein kann. Wird daher der Wunsch geäußert: Göthe hätte nicht nach Weimar gehen, nicht Italien sehen sollen, er würde alsdann noch großartiger und deutscher geworden sein, so ist ein solcher Göthe der nur mögliche, nicht der wirkliche. Daß dieser in jenen neuen Wirkungskreis, in welchem er sich von nun an bewegte, übertrat, daß jetzt manche Seiten in dem Dichter und Menschen sich zeigten, die früher nicht zur Erscheinung gekommen waren, daß namentlich die antike Kunst und das Studium der Natur ihn so sehr einnehmen konnten: dies war nicht zufällig, sondern gehörte zur vollkommenen Entwickelung dieses Geistes. Denn gibt es überhaupt einen neuern Dichter, von welchem man sagen muß, innere und äußere Welt seien in seinem Leben in vollkommener Uebereinstimmung gewesen, man wisse nicht, was man in demselben dem Schicksale, was der eigenen Thätigkeit des Geistes beilegen solle, da beide Welten hier ein vollendetes Ganze, ein wahres Kunstwerk, bilden,

ſo kann ein ſolcher Günſtling des Himmels kein Anderer als Göthe ſein! — Gewiß bleibt es freilich, und darin haben die Männer, welche jenen Wunſch ausſprachen, vollkommen Recht, vieles von dem, was wir in den Jugendgeſängen unſers Dichters ſo innig lieben, was hier ſo herzlich und treulich uns anredet, ſuchen wir in manchen ſeiner ſpätern Werke umſonſt. Aber daß dieſes ſo iſt, möge uns gegen die neuen Herrlichkeiten, welche Göthe jetzt offenbarte, nicht gleichgültig oder gar undankbar machen.

Iphigenie auf Tauris 1787. Göthe hat hier die Aufgabe, welche ſich einſt Euripides geſtellt hatte: die Heilung des Oreſtes von dem durch Muttermord auf ſich geladenen Wahnſinne, die Zurückkunft der Iphigenie aus der Tauriſchen Halbinſel nach der Heimath, und ſo überhaupt die Verſöhnung der Pelopiden mit dem Schickſale, eigenthümlich zu löſen geſucht. In dem deutſchen Stücke wird durch die weibliche Würde und Milde der Iphigenie auf überaus einfache Weiſe und pſychologiſch wahr jener Ausgang herbeigeführt, zu welchem der griechiſche Dichter eines wie zufällig erſcheinenden Wunders, einer Intrigue und einer, die Wahrheit in Löſung des Knotens ſo ſehr verletzenden Göttermaſchine bedurfte. Daß durch den Raub gerade des Bildes der

Diana Oreſtes vom Wahnſinne geheilt wird, gibt beim Euripides der dichteriſchen Compoſition etwas Willkürliches; wol aber wird es in der Göthiſchen Dichtung wahrſcheinlich gemacht, wie eine ſo herrliche Frau, als die deutſche Iphigenie iſt, durch Worte der Liebe eine wirkliche Wunderkraft in dem kranken und der Verzweiflung hingegebenen Gemüthe des Bruders ausübt. Schön und tiefſinnig ward nämlich von unſerm Dichter der Ausſpruch des Apollo:

„Bringſt du die Schweſter, die am Tauris-Ufer
Im Heiligthume wider Willen bleibt,
Nach Griechenland, ſo löſet ſich der Fluch"

nicht auf das lebloſe Bild der Schweſter des Gottes bezogen; ſondern auf die unmittelbare, perſönliche Berührung des Oreſtes durch die eigene, lebende Schweſter Iphigenie gedeutet. Eine Frau von dem Wahrheitsſinne der deutſchen Iphigenie muß freilich auch da noch Scheu tragen, durch Liſt den Wohlthäter Thoas zu täuſchen, wo doch dieſe Liſt als das einzige Mittel erſcheint, wodurch dem Bruder und dem Freunde Leben und Freiheit, ihr ſelbſt die ſo lang erſehnte Rückkehr nach dem Vaterlande bereitet wird. Wol kennend die Gefahr, worin wegen ihrer Saumſeligkeit ſie und die Ihrigen ſchweben, erwiedert ſie auf Pylades Mahnung zur Eile:

„Die Sorge nenn' ich edel, die mich warnt
Den König, der mein zweiter Vater ward,
Nicht tückisch zu betrügen, zu berauben."

Wie es sehr erklärlich ist, wenn bei einer solchen Gewissenhaftigkeit der zur Flucht günstige Zeitpunkt verfehlt wird, so begreifen wir auch eben sowol, daß Iphigenie gleich einem Schutzgeiste zwischen die kämpfenden Hellenen und Barbaren treten und durch die Macht der Wahrheit und Würde eine gänzliche Umwandelung im Gemüthe des Thoas bewirken kann. Nicht ohne innere Bewegung entläßt dieser jetzt die drei Fremdlinge in die Heimath, und Orestes, wol erkennend, daß in dem Besitze der eigenen, herrlichen Schwester ihm ein wahrhaft Wunder wirkendes Palladium zu Theil geworden, stellt gern dem edlen Fürsten das entwandte Götterbild zurück. — Und da der Dichter auf diese Weise den Knoten im Stücke entwirrte, so ward es ihm möglich, ächt göthisch und modern selbst die hellenische Mythe zu behandeln. Aehnlich dem Werther und Tasso — ganz anders als in der griechischen Iphigenie — ist die hier vorgehende Handlung eine mehr innere als äußere; durch den Charakter der Handelnden selbst, vor allem durch das reine und tiefe Gemüth der Iphigenie wird die fast ganz dem Blicke des sinnlichen Auges sich entziehende Katastrophe

herbeigeführt. Aber nicht bloß die Composition ist ächt modern, auch die in dieser Dichtung ausgesprochenen Gefühle und Gesinnungen sind nicht, wie man gewöhnlich meint, die des Alterthums, sondern jener Gemüthswelt, aus welcher die ganze neuere Kunst hervorgegangen ist, auf das innigste verwandt. Wäre dies nicht, wäre vielmehr die deutsche Iphigenie nur eine bewußte Nachahmung der griechischen Kunst, so würde sie wie alle Nachahmungen todt und kalt sein. Daß aber in dieser herrlichen Dichtung ein so frischer, lebensvoller Geist weht, durch dieselbe die reinsten und erhebendsten Gefühle in der Brust des Lesers erweckt werden, ward nur dadurch möglich, daß der Dichter die aus dem Euripides entlehnte Fabel ganz eigenthümlich sich aneignete und den hellenischen Mythus mit den im Innern selbst erlebten Gefühlen zu beseelen wußte. Der Wahnsinn, in welchen Orestes, als sich die Schwester ihm zu erkennen gibt (S. die erste Scene des dritten Acts), zum letzten Male zurücksinkt, das Verfallen in Betäubung, dann der auch noch im Wachen fortspielende Traum, als sei er bereits in Elysium, und dürfe hier, wo alle Dissonanzen in Harmonie sich auflösen, selbst bei der Mutter, die ja auch mit dem von ihr ermordeten Gatten Arm in Arm wandelt, Verzeihung finden, alles dieses ist in unvergleichlicher Seelenmalerei dargestellt;

aber die Farben, in welchen die vorgeführten Gegenstände brennen, sind ächt romantisch und erinnern an die südliche Gluth des göthischen Tasso. In dem Charakter der Iphigenie hat der Dichter sittliche und poetische Schönheit auf seltene Weise mit einander verbunden. Man kann sagen, in diesem herrlichen Bilde sei der ewige Geist des Künstlers selbst, welcher dichtete und frei über den dargestellten Stoff schwebt, auch äußerlich ganz sichtbar geworden. Iphigenie trägt das Gedicht, die aus ihr redende Wahrheit entwirrt den Zwist der kämpfenden Partheien, und ihre sittliche Wunderkraft heilt und entsühnt die lang auf die Geschlechter vererbte Schuld der Pelopiden; aber dieses wunderthätige Wesen ist kein fremder, der Menschenwelt unbekannter Geist, sondern ganz individuell und persönlich, ein Frauenbild, deren Anmuth Liebe erwecken würde, wenn nicht die majestätische Würde des göttlichen Weibes huldigende Ehrfurcht geböte.

Tasso 1790. Auch dieses herrliche Seelengemälde ist kein eigentliches Theaterstück. Die Handlung ist hier ebenfalls eine mehr innere als äußere; wie hier die Gegensätze entstehen und vermittelt werden, scheint sich ganz dem sinnlichen Auge entziehen zu wollen; aber nur wenige Schöpfungen gibt es, in denen der Charakter der modernen Kunst so rein und ächt als in dieser Dich-

tung sich offenbart. — Wie Göthe den Tasso hier einführt, erscheint derselbe als ganz begeisterter Dichter, aus dessen Brust unendliche Lebensfülle quillt und dessen Phantasie, wie die eines jeden wahrhaften Künstlers, in der Wirklichkeit selbst die höchste Wahrheit für das Gedicht aufzufinden vermag. War ihm ein früheres Mißgeschick in einer von außen her bedrängten Lage auch feindlich gewesen, ward dadurch es erklärlich, daß die schon von der Natur so fein und zart angelegte Organisation in dem Jüngling eine so reizbare Empfindung zuließ; von der Kraft der Phantasie und von der Innigkeit und dem Adel des Gefühls vermochte die äußere Noth dem künftigen Dichter nichts zu entwenden. Und jetzt sehen wir den zum Manne reifenden Dichterjüngling umgeben von dem reichsten Glücke, er ist der Liebling und der Stolz des edelsten Fürsten; täglich erblickt er jene hohe Freundin, von der er selbst sagt, daß sie ihm die tiefste Sehnsucht nach überirdischer Schönheit verwirklicht und die Ahndung der kühnsten Dichtung in bestimmter Gestalt vorgeführt habe; ja ihm wird sogar die süße Gewißheit zu Theil, daß die Fürstin ihn in den zärtlichsten Tönen verstanden habe, und die Liebe des Dichters, so weit es Sitte und Verhältnisse zulassen, auf das innigste erwiedere. — Und doch vermag der hochgestimmte Sänger nicht das glänzende, ihn wirk-

lich ſuchende Glück zu bewahren. Er, welcher vermöge ſeiner Lebensfülle recht dazu berufen ſcheint, den Himmel der Liebe und Freundſchaft in ſich aufzunehmen, verliert nicht nur den Beſitz alles Schönen, welches ihn jetzt umgibt und woher ſeinem Gefühle und ſeiner dichtenden Phantaſie die beſeelende und erwärmende Kraft ſtrömt, ſondern er wird auch der Verzweiflung an ſich ſelbſt, an dem Beſten in der eigenen Bruſt vielleicht auf immer hingegeben. Nennen wir nun jene geheimnißvolle Macht, welche den eben ſo liebenswürdigen wie unglücklichen Taſſo in dieſen fürchterlichen Abgrund ſtürzt, auch mit Recht eine dämoniſche, ſo iſt dieſes Schickſal doch kein von außen her dem Gedichte willkürlich eingeflochtener Begriff; vielmehr ruht daſſelbe in Taſſos eigener Bruſt, es iſt die Ueberfülle des eigenen Talents, welche jene Kraft der Seele, wodurch Maaß im Genuſſe, Gleichmuth und Beſonnenheit, Umſicht und Gewandtheit in Behandlung der äußern Verhältniſſe, mit einem Worte Charakter erworben wird, gänzlich untergräbt. Aehnlich dem Werther kann auch Taſſo bei allem Talent nicht jenen Punkt finden, in welchem die eigene Individualität, das wahre Selbſt ſich vermittelt mit der Wirkſamkeit der künſtleriſchen Thätigkeit. Wie dieſe in Taſſo ſich offenbart, wird der innere ſittliche Menſch unaufhörlich in Zwieſpalt mit ſich

selbst gebracht, der Wille ist nicht mächtig und fest genug, um die Gabe der Gottheit, die Fülle der schöpferischen Begeisterung ganz der Individualität aneigenen, mit dieser, der wahren Persönlichkeit, zu einem und demselben Wesen vereinen zu können. — Darum nicht in den einzelnen Sprüchen der Weisheit und Lebensklugheit, an denen das herrliche Werk freilich sehr reich ist, beruht der Tiefsinn dieser Dichtung. Das Große und Einzige derselben ist darin zu suchen, daß hier Göthe das Leben und den Charakter eines wahrhaften Dichters, und so auch das menschliche Leben überhaupt — denn was in dem Künstler vorgeht, dessen Wirksamkeit bedingt, dies ist das wahrhaft Menschliche — in seiner ganzen Bedeutung dargestellt hat. Wenn gleich nun das Gedicht an äußerer, in die Augen fallender Handlung arm ist, der Ausgang, weil keine den leiblichen Tod herbei führende Katastrophe erfolgt, nichts weniger als tragisch in dem gewöhnlichen Sinne genannt werden kann, so hat doch die Anlage und die Ausführung des Ganzen eine wunderbar tragische Tiefe. Daß wir sehen, wie die mit Recht am meisten gepriesenen Güter des Lebens — Poesie und Liebe, — dem Menschen so leicht das Verderblichste werden, in die wildeste Leidenschaft und in an Wahnsinn grenzende Verzweiflung sich verwandeln können, wie kein von außen her ein-

dringender Feind, sondern wir selbst, indem wir nicht stark genug sind, die von der Gottheit uns verliehenen Güter in unser wahres Eigenthum zu verwandeln, dieses Schöne und mit demselben unsre innere sittliche Welt zerstören müssen: dies ist die tragische wehmüthige Stimmung, welche das Göthische Gedicht in uns aufweckt und die, gleich tief und lange nachhallenden Tönen, auch dann noch im Innern sich regt, wenn wir unsre geistige Thätigkeit schon längst auf andere Gegenstände gerichtet glauben. So wie überhaupt in den Werken der Kunst ein Widerspruch, welcher für die gemeine Verstandeserkenntniß unauflöslich bleibt, zur wahrhaften Einheit vermittelt und in die reine Wirksamkeit der Idee erhoben wird, so erweckt es Staunen, und wir begegnen dem unergründlichen, geheimnißvollen Wesen, auf welchem das Wunder der Schönheit beruht, wenn wir erwägen, mit welch' einer Fülle des Wohllauts und mit welch' einem musikalischen Zauber in diesem Drama jene furchtbare Wahrheit dargestellt werden konnte.

Egmont 1788. Auch diese Tragödie gehört zu den schönsten Dichtungen unsers Göthe, obschon sie kein eigentlich geschichtliches Drama in dem Sinne wie Shakspeare's historische Stücke genannt werden kann. Damit dies wäre, hätten die Hauptbegebenheiten der damaligen Zeit über-

haupt, nicht aber das Schicksal eines einzelnen Mannes den Mittelpunkt des Gedichts bilden müssen. Wenn gleich die Scenen aus dem niederländischen Volksleben, welche der Dichter uns hier vorführt, mit ungemein frischen und wahren Farben gezeichnet sind, wir durch sie so ganz mit dem Charakter und den Gesinnungen jenes Volks und jener Zeit überhaupt vertraut werden; so stehen sie doch mit der Handlung selbst in keinem nothwendigen Zusammenhange, und sie erinnern vielmehr an die trefflichsten Beschreibungen, wodurch der Epiker und Romandichter den Leser mit dem Lande, in welchem ein bedeutendes Ereigniß sich zuträgt, bekannt machen will. Indem hier Göthe vor allem für den Einen Charakter Interesse erwecken, durch das dargestellte Schicksal des Egmont das tragische Mitleid erregen wollte, so ward er genöthigt, in mehrerer Hinsicht von der Geschichte selbst abzuweichen, aus dieser manches als sprödes Element zu entfernen, anderes dagegen in sein Werk hineinzudichten. In letzterer Hinsicht tritt in dem Drama am auffallendsten Egmonts Ehelosigkeit und das Verhältniß zum Clärchen entgegen. Bemerkt darüber Schiller (s. die Recension über Egmont in Sch. W. Bd. 18. S. 483): was den historischen Egmont bestimmt habe, den Mahnungen Oraniens zur Abreise aus Brüssel kein Gehör zu geben, sei besonders Rücksicht auf

die eigene Familie geweſen; der Göthiſche Egmont dagegen, deſſen Bleiben nur aus einem leichtſinnigen Selbſtvertrauen hervorgehe, und der die durch den warnenden Freund in ſeiner Bruſt erweckte Beſorgniß durch einen Beſuch beim Liebchen verſcheuchen wolle, verliere ſehr an unſerer Achtung und Theilnahme: ſo erkennt dieſer ſonſt ſo gerechte Beurtheiler Göthe's hier wol die Schönheit in Egmonts Charakter nicht ganz an, und berückſichtigt die wirkliche Unſchuld und Argloſigkeit nicht genug, welche demſelben der Dichter ertheilt hat. Der Egmont des Stücks iſt überaus liebenswürdig; wenn gleich kein eigentlicher Heros, doch mit allen denjenigen Tugenden geziert, welche bei dem Volke Liebe und Vertrauen erwecken. Merklich unterſcheidet ihn von den meiſten jugendlichen Charakteren unſers Dichters Friſche des Gefühls, Liebe zum Leben, Klarheit und Heiterkeit des Geiſtes. Beſonders contraſtirt er durch dieſe Eigenſchaften auffallend mit Werther, Taſſo und Oreſtes, in deren Gemüth der höchſte Zwieſpalt ſich erhoben hat, und bei denen der Uebergang von dem höchſten Affect, von der berauſchenden Erhebung des Selbſtgefühls zur düſtern Schwermuth und gräßlichen Verzweiflung am eigenen Innern ſo ſchnell iſt. — Egmont dagegen zeigt ſich arglos, geſellig und, wo es erfordert wird, wahrhaft ritterlich; ſeinem heitern, reinen Gemüthe iſt

alles Mißtrauen fremd; im Bewußtsein der Unschuld jeden Schein der Vorsicht vermeidend, sieht sein Auge auch da keine Gefahr, wo selbst seine Rettung nicht mehr möglich ist. Wer wie dieser Niederländer während revolutionärer Tage auf so gefährlicher Höhe steht und im arglosen Gemüthe das Leben so leicht nimmt, der muß nothwendig bald untergehen, und das Schicksal, welches vernichtet, ruht im eigenen Charakter.

Im fünften Acte entfernt sich der Dichter von der strengen dramatischen Form und der geschichtlichen Treue gänzlich, und geht, um den beim bevorstehenden Tode immer mehr hervortretenden Adel und Hochsinn des Helden zu offenbaren, fast ganz in den lyrischen Ton über. Daß Egmont auch da noch, als ihm bereits das Todesurtheil vorgelesen worden, auf Rettung hofft und diese zu erhalten wünscht, erweckt unsre Theilnahme an seinem Schicksale nur noch inniger; denn diese Lust und Freude am Leben ist dem wahren Menschen und Helden weit natürlicher, als jene Coquetterie mit Lebensverachtung und jenes krankhafte Hindrängen zum Tode, wodurch von jeher schlechte Dichter die heiligsten Gefühle schamlos feil geboten haben. Man meint freilich sehr häufig, die vollendete Sittlichkeit und das wahre Ideal beruhten darin, daß der Mensch den natürlichen Gefühlen, als der Furcht, dem Schrecken ꝛc., abgestor-

ben sei, er alle diejenigen Affecte getödtet habe, welche Ausdruck unsrer Sinnlichkeit sind. Aber unmöglich können wir dann die innigste Theilnahme schenken, dann ganz in Sympathie übergehen, wenn der Mangel an Empfindung für die Schönheit des Lebens und die Erstarrung des Naturgefühls bewirken, daß die Aufopferung dem sich Opfernden kein Opfer ist. Ganz anders dagegen in unserm Egmont. Sein reines, heiteres Gemüth kann nicht glauben, daß die Tyrannei schon jetzt ihn aus seiner Heldenbahn reißen, und ihn zum Tode, den Verräther sterben, abführen wolle. Die Liebe zum Leben erwacht in ihm in aller ihrer Macht und er bittet den neu erworbenen Freund, den Sohn des blutigen Gegners, ihm zur Flucht behülflich zu seyn. Als aber Egmont sich überzeugt, daß die Hoffnung auf Rettung eitel sei, so ist er auch ganz gefaßt und Held im wahren Sinne des Worts. Das Bewußtsein, nach einem reinen Leben der Freiheit als Opfer zu fallen, und der prophetische Blick in die Zukunft, daß sein Blut nicht vergebens fließen, dasselbe zur Rache gegen die Unterdrücker mahnen wird, gewähren dem Helden Ruhe, und bewirken, daß ein erquickender Schlaf auch über den, welcher so bald dem Tode entgegen geht, sich ausbreitet. Wenn nun dem Schlummernden das vorangeeilte Clärchen im Bilde der Freiheit erscheint, ihm den Lor-

berkranz reicht und prophetisch auf die Zukunft des Vaterlandes hinweiset, so werden die Zuschauer durch Vorführung einer solchen Erscheinung freilich, wie Schiller bemerkt, der strengen dramatischen Wahrheit entrückt; aber da überhaupt dieser letzte Theil der Tragödie ganz lyrisch gehalten wurde, Egmonts ahndungsvoller Blick in die Zukunft beim herannahenden Tode immer mehr sich aufzuhellen scheint, so ist es wol nicht tadelnswerth, wenn der Dichter auf die hier versuchte Weise uns in die innere Seele des schlafenden Helden sehen läßt.

# Fünfte Vorleſung.

Bevor ich über die größte Schöpfung unſers Dichters, über den herrlichen Fauſt, ausführlich rede, werde ich charakteriſirende Bemerkungen über das Weſen des Göthiſchen Genius im Allgemeinen mittheilen, wie auch die Bedeutung, welche dieſer Dichter für die neuere Kunſt überhaupt hat, hervorzuheben verſuchen.

Was zunächſt als das Eigenthümliche in Göthe's Poeſie uns entgegen tritt, iſt die einzige Seelenmalerei, wodurch der Dichter auch dem, was in den innerſten Tiefen des Gemüths verborgen war, Sprache zu geben und es in wirkliches Leben zu verwandeln weiß. Wo gibt es irgend einen Dichter, in der alten wie in der modernen Welt, der gleich dieſem deutſchen Sän-

ger die Geheimnisse des Herzens offenbart, gleich ihm die Saiten der Seele ergreift und aufregt! Wie zeigt es sich, daß er unter den Poeten der Seelenmaler sei, vor allem an seinen weiblichen Charakteren! Nicht nur sind Göthe's Frauen wahrer und individueller gezeichnet, als die irgend eines andern neuern Künstlers; sondern wie derselbe das Weib in allem ihren Liebreiz und in ihrer Holdseligkeit darstellt, hat er zugleich nicht selten die Seelenhoheit und den Adel der Frauen auf wunderbare Weise verherrlicht. Alle, welche in den reinen Himmel der weiblichen Liebe je einen Blick gethan haben, werden erkennen, daß Iphigenia, die Prinzessin im Tasso und Dorothea wahrhaft erhabene Gestalten sind, denen nur wenige Charaktere, welche Künstler geschaffen haben, möge man poetische Schönheit, oder den unmittelbaren Ausdruck der sittlichen Würde suchen, an die Seite gestellt werden können.

Führen überhaupt nicht so viele der durch Göthe's Meisterhand gezeichneten Frauen uns zu dem Glauben, daß hier die Schönheit in aller ihrer Unschuld und Liebenswürdigkeit sichtbar geworden sei, dieselbe die Schwere der starren Natur überwunden und die leblose Materie in das freie Spiel der Seele erhoben habe! Denn hat irgend ein neuerer Künstler den Grazien geopfert und ist von diesen selbst zum Priester berufen worden, wer

wäre dies, wenn nicht unſer Göthe! Sind doch die Huldgöttinnen von jeher die Begleiterinnen ſeines Lebens; unter ihrer Leitung allein vermochte des Jünglings kräftiger Geiſt ſchon die ganze Haltung und Milde des vollendeten Künſtlers zu offenbaren; ohne die Anmuth hätte der Dichter des Götz und des Werther unmöglich ſo wahr und ächt menſchlich darſtellen, unmöglich die höchſte Fülle und ſchöpferiſche Tiefe auf das wahre Maaß, auf die reine Form beſchränken können. Ueberhaupt, was freilich gerade in unſern Tagen ſo ſelten verſtanden wird, wie ſchamhaft und unſchuldig iſt Göthe in den meiſten ſeiner Dichtungen! Wie liegt ſeiner ganzen Weltbetrachtung das rohe, zerſtören wollende Weſen ſo fern, wie weiß er auch da, wo er das Leben in ſeinen höchſten Widerſprüchen aufdeckt, uns doch zugleich zu verſöhnen mit den Bedingungen, auf welchen unſer Daſein überhaupt beruht! Was in den Jugendwerken faſt aller zuerſt ſich erhebenden Talente ſo verletzend entgegen tritt, bittre Anklage gegen das Leben, feindlicher Haß und düſtere, die Heiligkeit des Daſeins verkennende Melancholie, von dieſen Nacht- und Schattengeſtalten wird der reine Genius unſers Dichters auch in der Jugend nicht verfinſtert. So ſehr Göthe es liebt, gerade ſolche, beſonders männliche Charaktere darzuſtellen, welche mit ſich ſelbſt und mit der Welt zerfallen ſind, ſo ſieht

man doch immer in allen diesen Gemälden, daß der Geist des Künstlers, bei aller Theilnahme an dem Gegenstande und bei aller Wärme, womit dieser gezeichnet wurde, über der Darstellung schwebt und am wenigsten geneigt ist, für die gezeigte Verwirrung und Verworrenheit begeistern zu wollen. Ohne dem herrlichen Talente Schiller's zu nahe zu treten, darf man doch von dessen kräftigen Jugendwerken sagen, daß hier gerade diejenigen Eigenschaften fehlen, wodurch Göthe's früheste Schöpfungen so bewundrungswürdig sind. Nicht nur vermag der jugendliche Schiller die wahre Natur nicht zu treffen und malt Karrikaturen des Lasters und der Tugend; sondern er ist auch, wie dies besonders in den Räubern und im Don Carlos sich zeigt, nicht selten für die blendenden Verirrungen, welche er darstellt, eingenommen, und sucht gewissermaßen gegen die bestehende Ordnung der Dinge zu kämpfen.

Indem so Göthe vorzugsweise die Welt des Innern, die verborgensten Tiefen der Seele offenbart, und er am liebsten aus dem Kreise der unmittelbar uns umgebenden Wirklichkeit den Stoff zu seinen Dichtungen nimmt, so ist gerade er, wie wenige Andere, Repräsentant der neuern Poesie und Kunst überhaupt.

Versuchen wir nämlich, die innern Verhältnisse, auf welchen die beiden Kunstwelten des Alterthums und der neuern Bildung beruhen, aufzufinden, so zeigt es sich, daß nach der Weltbetrachtung der Griechen die Nothwendigkeit, in der christlichen Weltanschauung dagegen die freie Persönlichkeit, als Charakter den eigentlichen Mittelpunkt des Gedichts bilden muß. Was in der antiken Kunst als unbekanntes Schicksal, geheimnißvoll und verhüllt ganz in die dunkle Ferne sich zurückzieht und gewöhnlich nur dann unmittelbar der Wirklichkeit sich offenbart, wo das Endliche, als solches, vernichtet wird: dieser tiefe Hintergrund, der Träger des menschlichen Lebens darf auch der neuern Kunst nicht fehlen; aber wie derselbe hier hervortritt, ist er nicht mehr das leblose, unpersönliche Schicksal, sondern das Walten der göttlichen Fürsehung, welche auch dem erschaffenen Geiste sich offenbart, und demselben die volle Wirksamkeit der creatürlichen Freiheit vergönnt. Man kann sagen, die Wahrheit in jener griechischen Religion, daß der Grund des menschlichen Lebens das Göttliche sein müsse, finden wir auch in der neuern Weltbetrachtung wieder; wol aber ist hier durch das Licht der göttlichen Offenbarung Alles zerstreut worden, wodurch in der alten Welt die Wahrheit noch immer eine verborgene und verhüllte bleiben mußte;

denn Gott ist nicht, wie dort gelehrt wurde, schlechthin Nothwendigkeit, die leblose Substanz, vielmehr der Geist der Wahrheit, welcher als der dem Menschen offenbare Gott vor allem in der Freiheit und Liebe sich diesem zu erkennen gibt. Die besondere Freiheit des Menschen zeigt sich in dem Charakter, und deshalb ist dieser in seinem wahren Wesen der eigentliche Mittelpunkt der neuern Kunst. Man darf von der antiken Poesie und namentlich von der griechischen Tragödie nicht sagen, es sei in derselben die individuelle Freiheit des Menschen geradezu verkannt und vernichtet worden. Wäre dies, so hätten Aeschylus und Sophokles nicht die Wahrheit des menschlichen Lebens, sondern Gebilde des Wahns aufgestellt, welche Annahme dem Bewußtsein jedes Unbefangenen widerstreitet; aber da in der alten Welt das Wesen der Gottheit nicht als Geist und Vorsehung erkannt wurde, es das starre, bewußtlose Sein, der dem Menschen gänzlich verborgene Grund blieb, so mußte Vieles im irdischen Leben als das einmal vom Schicksale Verhängte betrachtet werden, was der moderne Dichter vermöge seiner reinern und tiefsinnigern Weltbetrachtung aus den innern Verhältnissen der Wirklichkeit selbst, aus der individuellen Freiheit des Menschen ableiten kann. Ohne daher das Große und wahrhaft Uebermenschliche im Aeschylus und Sophokles zu

verkennen, darf man doch ſagen, daß die Aufgabe, welche ſich die größten unter den neuern Dichtern, wie Cervantes, Shakſpeare und Göthe, ſtellten, weit umfaſſender und vielſeitiger als die jener Alten war. Dieſen war es vor allem darum zu thun, jene äußerſten Momente des Lebens hervorzuheben, in denen die Widerſprüche der Wirklichkeit durch unmittelbare Gegenwart der Gottheit ſich auflöſen. Indem auf dieſes Eingreifen des ewigen Weſens in die durch Willkür zerriſſene Exiſtenz wir hier wenig vorbereitet werden, alle Kräfte auf jenen Mittelpunkt wie mit Einem Schlage zuſammenfallen, wo in der Vernichtung des Endlichen das Schickſal ſich offenbart, ſo kommt es, daß die Kataſtrophe im alten Drama etwas ſo Impoſantes und Erſchütterndes hat, wie in der neuern Tragödie, wo der Mittelpunkt weit weniger in das Auge fällt, es nicht möglich iſt. Daher das wunderbare, geheimnißvolle Gefühl, womit uns die helleniſche Tragödie erfüllt. Das in aller Furchtbarkeit und Majeſtät plötzlich aus dem dunkeln Hintergrunde hervortretende Schickſal möchte uns zu dem Bewußtſein erheben, daß nur da das wahre Leben ſich offenbart, wo das Menſchliche als ſolches geopfert worden und die unmittelbare Wirkſamkeit der Gottheit deſſen Stelle eingenommen hat. So der Ausgang des Ajax,

des Philoktet, vor allem aber der Schluß des Oedipus auf Kolonos und der Eumeniden *).

Der neuere Dichter dagegen will nicht bloß jenen äußersten Höhepunkt, in welchem die Widersprüche der Existenz durch die Gegenwart der Gottheit sich aufheben, dem geistigen Auge vorführen, sondern er bringt auch in die innersten Verhältnisse und Elemente der Wirklichkeit selbst ein, und weiset hier mit der tiefsten und feinsten Seelenkenntniß nach, wie durch den Charakter das diesen ereilende Schicksal herbeigeführt wird. Indem es dem modernen Künstler möglich ist, jenen dunkeln Grund, auf welchem nach der Vorstellung der Alten das Leben ruhte, weit mehr aufzuhellen, so kann er überaus Vieles aus der

*) Der Composition der hellenischen Tragödie ganz analog ist die Form der alten Komödie. Aristophanes läßt nicht, ähnlich dem neuern Komiker, durch Intrigue, welche bunt die Dinge verwirrt, die komischen Verhältnisse vor unsern Augen sich entwickeln; sondern er versetzt uns sogleich ohne alle Vorbereitung in eine Welt, wo eine ganz verkehrte Ordnung der Dinge waltet und wo selbst an leblosen Gegenständen und an Thiergestalten gezeigt wird, wie die der Wirklichkeit zum Grunde liegende Idee mit dem Scheine und dem Nichtigen sich vermengt.

Wirksamkeit der individuellen Freiheit und aus dem scheinbar Zufälligen hervorgehn lassen, was der antike Künstler als das einmal Gegebene und Verhängte unbedingt annehmen muß.

Es wird daher in der modernen Poesie nicht nur Alles, was in der Handlung vorgeht, weit mehr psychologisch motivirt, das Schicksal in der genauesten Uebereinstimmung mit der eigenthümlichen Anlage des Charakters dargestellt; sondern erst hier kann die ganze Bedeutung, aller Tiefsinn des Lebens aufgeschlossen, erst hier die Wirklichkeit wahrhaft geheiligt und in jene Region erhoben werden, in welcher die Wirksamkeit der göttlichen Idee sich offenbart.

Wollte nämlich der griechische Dichter die Idee, wie dieselbe als reine Thätigkeit der Gottheit in der Existenz hervortritt, zeigen, so mußte er den Stoff aus der mythisch-heroischen Zeit nehmen und der ganzen Darstellung einen typischen Charakter aufdrücken. Unmittelbar die Wirklichkeit selbst und die Ereignisse der historischen Zeit als Gegenstand des ernsten Gedichts zu behandeln, war ihm nicht verstattet. Theils lagen solchen Stoffen die besondern politischen Interessen zu nahe, ferner aber konnte der ganzen nachheroischen Zeit nicht jene Heiligkeit und Verklärung gegeben werden, welche, wenn der Dichter nicht geradezu zur Komödie sich wandte, aller Kunst nothwendig

war. Deshalb verweilen nicht nur die Tragiker Aeschylus und Sophokles in der Heroenwelt, sondern auch der Lyriker Pindar läßt das Geschlecht der Götter und Helden immer als den Hintergrund des Gedichts durchblicken. Euripides, welcher die Götter- und Heroensage scheinbar beibehielt, sie aber ganz mit den Interessen und Gefühlen der Gegenwart zu beseelen suchte, zog sich dadurch den Tadel, ja selbst den Haß aller derjenigen zu, welche jenes Prinzip, aus welchem die griechischen Staaten sich bildeten, auch noch bei deren Verfall zu erhalten strebten.

Der romantische Dichter bedarf nicht, um den Stoff zu einem poetischen und heiligen zu erheben, einer solchen Götter- und Heroensage. Vielmehr wenn derselbe zu dieser mit einseitiger Vorliebe sich hinwendet, und hier das in der unmittelbaren Wirklichkeit und in der historischen Zeit vermißte Ideal zu finden hofft, so beurkundet er, daß er die herrlichsten Kräfte, die reichsten Quellen, aus denen der neuern Poesie das Leben erblüht, gänzlich verkennt. Denn der ächt romantische Dichter, wenn er durch einseitige Reflexion an dem Eigenthümlichsten seiner Begeisterung nicht irre geworden ist, kann bei der durch das Christenthum veränderten Weltbetrachtung in der Wirklichkeit und Geschichte selbst die Idee in aller ihrer schöpferischen Wirksamkeit offenbaren. Darin be-

ruht das Herrliche und Erhebende der romantischen Poesie, daß jener Geist der Freiheit und jene Macht des Gedankens, welche erst mit der neuen Religion (die deshalb als das Wunder aller Wunder in der Weltgeschichte sich bewährt hat.) eigentlich erwachten und in das sittliche Bewußtsein übertraten, auch in der Dichtkunst nach allen Richtungen sich verbreitet und in derselben ganz neue, früher kaum geahndete Kräfte und Schönheiten ins Leben gerufen haben. Die wahre Wirklichkeit ist hier nicht mehr als solche verbannt von der reinen Thätigkeit der Idee; vielmehr da wir vermöge unsrer religiösen Ueberzeugung ganz Gott angehören, in diesem leben, weben und sind, und auch das einzelne Individuum, insofern es dies ist, auf das innigste mit der göttlichen Liebe sich vereint weiß, so kann nach dieser Weltbetrachtung die Kunst auch an dem scheinbar Unbedeutenden, an dem ganz Gewöhnlichen allen Tiefsinn des Lebens enthüllen und das Walten der göttlichen Vorsehung selbst an dem Gemeinen und Alltäglichen deutlich machen. Shakspeare, welcher das historische Drama schuf und vollendete, hat es gezeigt, wie der moderne Künstler, ohne die Religion als eigentlichen Stoff des Gedichts zu behandeln, denn doch im wahrhaft religiösen Geiste die großen Ereignisse der Weltgeschichte darstellen kann. So ist auch Göthe, wie er über die er-

scheinende Wirklichkeit, sowol über die Welt des Gemüths, als auch über die uns umgebende Natur die ganze Fülle und Unschuld der Schönheit ergießt, wahrhaft religiös, wenn gleich er nie, wie es bei Calderon so häufig statt findet, die Grundwahrheiten des Christenthums selbst, zum eigentlichen Inhalt des Kunstwerks gemacht hat. Was also in der alten Welt noch wie starr und verschlossen sich zeigte, dessen Inneres in dunkle, geheimnißvolle Tiefen sich zurückzog, diese furchtbare Nothwendigkeit ist durch das Licht, welches von der neuen Religion sich verbreitete, zerstreut worden. Der durch das Christenthum im Menschen erwachte Geist der Freiheit und Liebe erweitert und verklärt nicht nur die ganze Gemüths- und Gefühlswelt im eigenen Innern, sondern auch die Wahrheit der in der Geschichte sich offenbarenden Welt wird eine neue. Wo vormals dem die Offenbarung der Gottheit Suchenden nur der Anblick des Gemeinen und Alltäglichen sich zeigte, da erkennt das Auge des begeisterten Dichters jetzt die ganze Fülle und Herrlichkeit des göttlichen Lebens.

Und wenden wir von diesen allgemeinen Betrachtungen über das Wesen der neuern Kunst und Poesie überhaupt uns wieder hin zu unserm Dichter, so müssen wir bewundern, wie derselbe

wahrhaft begeistert in den meisten seiner Schöpfungen die ganze Aufgabe der neuern Poesie löste. Denn mit Ausnahme des einzigen Shakspeare, welcher Künstler hat wie Göthe die reichsten und tiefsten Quellen, aus denen der neuern Kunst das Leben strömt, geöffnet, wer wie er die ganze Schönheit der neuern Bildung in aller ihrer Eigenthümlichkeit zu zeigen vermocht! Daß er die Verhältnisse, auf denen die moderne Poesie beruht, so ganz erkannte, immer dahin strebte, die eigene Zeit selbst, das in der Wirklichkeit zunächst Liegende, auch im Gedichte rein und wahr wiederzugeben: dies war es ja, was dem großen Manne den Tadel so vieler engherzigen, sittliche Tiefe vorgebenden, aber im Grunde höchst oberflächlichen Kritiker (von Nikolai bis auf Pustkuchen) zuzog. Alle diese Tadler, wofern nicht geradezu kleinlicher Neid aus ihnen sprach, suchten die in Göthe vermißte, künstlerische Idee in einem zufälligen Abstractum gewisser allgemeinen Eigenschaften, und begriffen nicht, daß, indem Göthe die Idee in einer Anschauung ganz als concrete, als das innerste Wesen der Wirklichkeit sah, er dieselbe reiner und inhaltsvoller als irgend ein andrer deutscher Dichter darstellte.

Ist aber Göthe dem Genius des großen Shakspeare darin verwandt, daß Beide, unähnlich den griechischen Dichtern, in die innersten Element

der Wirklichkeit ſelbſt eingehn, zeigen, wie in dem Charakter auch das denſelben treffende Schickſal ruht; ſo iſt denn doch in andrer Hinſicht wieder eine große Verſchiedenheit zwiſchen den Compoſitionen des engliſchen und denen des deutſchen Dichters. Beide offenbaren das Weſen der modernen Poeſie rein und ächt; aber jeder auf eigenthümliche Weiſe. Wie ſehr der große Britte auch, um die That verſtändlich zu machen, in die innerſten Tiefen der Individualität eindringt, und von dieſer aus Alles, was da geſchieht, entwickelt und pſychologiſch motivirt, ſo iſt er doch keineswegs in dem Sinne ein Seelenmaler wie unſer Göthe. Shakſpeare will in ſeinen Dramen nicht den Heroismus, die Liebenswürdigkeit oder Verirrung dieſes oder jenes Charakters uns zeigen; vielmehr iſt ihm daran gelegen, die Handlung ſelbſt, wie dieſelbe in der erſcheinenden Welt ſich entwickelt, zu offenbaren. Deshalb in allen Dramen dieſes Dichters die ſtrengſte Nothwendigkeit. Nur dasjenige, was zum Verſtändniß des Ganzen dient, wird hervorgehoben und deutlich gemacht; alle Nebenrückſichten, intereſſante Situationen und Charaktergemälde, bei denen das Herz ſo gern verweilen möchte, werden entfernt. Vor allem in Darſtellung hiſtoriſcher Ereigniſſe tritt das beſondere Intereſſe ganz zurück, und nur das Weltgeſchick überhaupt, der ganze Tiefſinn des großen

weltgeschichtlichen Drama scheint sich unserm Auge entschleiern zu wollen. Indem Shakspeare so ganz historischer Dichter ist, ihm es gelungen ist, den innersten Gang des Weltlebens, wie hier nichts zufällig ist, Alles, selbst das scheinbar Unbedeutende, mit dem großen Ganzen verbunden sich zeigt, aufzuhellen; so weht in seinen Dichtungen mehr als in denen irgend eines andern Künstlers der prophetische Geist. Vieles, was in diesen Schöpfungen unsern Vorfahren dunkel, geheimnißvoll, oder wol gar an das Unnatürliche und Abenteuerliche streifend, erschien, ist jetzt, nachdem die neuere Weltgeschichte so große Ereignisse ins Leben gerufen, die Wissenschaft die Tiefen des Selbstbewußtseins mehr erforscht hat, als die höchste Wahrheit, als die reinste Anschauung der Phantasie bestätigt worden; und gewiß wird erst einem spätern Geschlechte, welches die Entwickelung des modernen Geistes noch umfassender und freier als wir zu übersehen vermag, das ganze Verständniß dieses Genius sich aufthun. Denn es ist durchaus ohne Uebertreibung wahr, wenn man vom Shakspeare aussagt: er habe alle jene Räthsel, alle jene Widersprüche, welche die neuere, mit der Reformation beginnende Zeit für die Politik und für die innere Welt des Geistes zu lösen und zu vermitteln hat, im Gedichte in aller ihrer Wahrheit aufgedeckt, und auch die Ver-

söhnung dieser Gegensätze so weit ausgesprochen, als dies die unmittelbare Begeisterung des Dichters zuläßt.

Weil Göthe so ganz als Seelenmaler sich zeigt, er die innersten Geheimnisse des Herzens belauscht und die Welt des Gemüths wie kein anderer Dichter aufschließt, so verwehrt diese ihm eigenthümliche Schönheit, daß er in dem Sinne wie Shakspeare historischer und dramatischer Dichter ist.

Hätte der deutsche Meister in der Weise wie jener brittische historisch verfahren wollen, er würde seine herrlichsten Kräfte aufgegeben und gerade das Charakteristische in seiner Poesie unterdrückt haben. Denn ist das innerste Wesen und den nothwendigen Gang der Weltgeschichte zu offenbaren dem Dichter die Hauptaufgabe, so ist in dem Drama kein Raum vorhanden, große, die Individualität des Dichters interessirende Charaktere mit besonderer Vorliebe auszumalen und über dieselben die Schönheit und Liebenswürdigkeit der eigenen Seele in der Fülle zu ergießen, wie es Göthe in seinen dramatischen Dichtungen gethan hat. Wenn dieser daher wie im Götz und im Egmont zur Darstellung solche Charaktere wählt, welche durch ihre Verhältnisse mit großen Ereignissen der Weltgeschichte unmittelbar in Berührung stehen, so wird zwar der Geist und die Stimmung jener

Tage im Allgemeinen rein und wahr aufgefaßt und klar und bestimmt dem Leser und Zuschauer vorgeführt; aber die Hauptbegebenheiten der Geschichte selbst, gerade diejenigen Ereignisse, wodurch die kommende Zeit den ihr eigenthümlichen Charakter erhält, ziehen sich ganz in den Hintergrund des Gemäldes zurück. Beide Gedichte haben Episoden, wie Weislingens Verhältniß zur Maria und Adelheid, das des Egmont zum Clärchen, über welche der ganze Zauber der Göthischen Poesie sich ergießt, die aber, da sie die Entwickelung der Handlung selbst nicht fördern, im historischen Drama als willkürliche Theile erscheinen.

Und so ist denn Göthe, weil er als Romandichter und Seelenmaler größer als irgend ein andrer Künstler ist, nicht nur abgehalten worden, historischer Poet im engern Sinne zu sein, sondern dieses ihm eigenthümliche Talent verhinderte auch, daß, wo er die Handlung in Scene setzte, dieselbe in die eigentlich dramatische Form überging. L. Tieck in seinen vortrefflichen Andeutungen über die innere Composition der Göthischen Gedichte (s. die Einleitung in Lenzens Schriften) bemerkt darüber: „Weil Göthe alles mehr auf eine unsichtbare Bühne beziehe, es ihm wichtiger sei, die Stimmung des Gemüths zu zeichnen, als eine eigentliche Handlung, die immer äußerlich sichtbar werden muß, darzustellen, so seien auch

seine Schauspiele nicht sowol Dramen, als vielmehr die köstlichsten in Scene gesetzten Novellen." Und in der That, sollten diese wunderbaren, vollendeten Seelengemälde in eigentlich dramatische Stücke verwandelt werden, das Schönste und Eigenthümlichste in ihnen müßte geradezu untergehn. Zum eigentlichen Drama wird rasches, schnell zum Ziele hineilendes und die Erwartung immer in Spannung haltendes Leben erfordert; aber das Genie unsers Göthe ist zu contemplativ, seine Poesie zu innerlich, als daß er wie Shakspeare oder Schiller dramatisch sein könnte. Freilich sucht auch der dramatische Dichter- und insbesondere der neuere Alles, was die Handlung treibt, aus dem Wesen des Charakters zu entwickeln; wie aber Göthe im Tasso, in der Iphigenie, oder sonst wo die Handlung fast nur von der Seite ihrer innern Verhältnisse darstellt, und sie dem Anblicke des sinnlichen Auges ganz entziehen möchte, dieses künstlerische Verfahren ist zu ideell, zu sehr das des Seelenmalers und Romandichters, als daß das eigentlich dramatische Interesse im Zuschauer befriedigt würde. Soll dies geschehen, so muß die Handlung mehr Elemente irdischen Stoffs in sich aufnehmen; die Charakterwahrheit, die dargestellten Gefühle, Gesinnungen und Seelengemälde dürfen nicht die wesentliche Schönheit des Gedichts bleiben; vielmehr muß die Hand-

lung ganz aus dem Innern hervortreten, ihre Verwickelung und Auflösung auch dem sinnlichen Auge vergegenwärtigt werden, sie wie Schlag auf Schlag vor uns erfolgen und so unausgesetzt dem einmal gesteckten Ziele entgegen eilen. Dieses dramatische Talent besitzt unter allen deutschen Dichtern keiner im gleichen Grade wie Schiller, nächst diesem aber noch immer Lessing am meisten. Göthe aber könnte nicht mehr Göthe, das heißt derjenige Dichter sein, welcher vor allen die Welt des Innern, das Gemüth in aller seiner Tiefe aufschließt, wenn er zugleich auch dramatischer oder Theaterdichter sein sollte.

Deshalb ist auch, was ebenfalls Tieck am angeführten Orte angedeutet hat, die Composition der erzählenden Gedichte Göthe's, als Werther, Meister, die Wahlverwandtschaften, Hermann und Dorothea gar nicht wesentlich von den in Scene gesetzten Götz, Clavigo, Claudina von Villa Bella, Tasso, Iphigenie, Egmont, Faust ꝛc. verschieden. Was uns in diesen so sehr erfreut, was sie so bezaubernd macht, ist die dem Romane eigenthümliche Schönheit. Nicht nur werden die geheimsten Tiefen des Herzens aus der Verborgenheit in das Dasein gerufen, sondern auch der ganze Charakter unsrer neuern Bildung, alle Vorzüge, alle Schönheit, alle Mängel und Irrthümer, wodurch die Zeit die gegenwärtige ist, werden in

den reinſten, großartigſten Gemälden uns offenbart; aber das eigentliche Drama: Concentrirung aller Theile auf den Mittelpunkt der Handlung, Straffheit und nothwendiger Zuſammenhang unter den einzelnen Scenen, jene Spannung, bei welcher die Einbildungskraft des Zuſchauers immer in banger Erwartung dem zunächſt Kommenden entgegen ſieht, fehlt.

Wenn alſo Göthe, wie er der deutſchen Poeſie überhaupt eine ganz neue Richtung gab, nicht auf gleiche Weiſe in die Entwickelung des deutſchen Drama eingriff, und wenn in dieſer Hinſicht Schiller und Leſſing weit mehr gethan haben, ſo laſſet uns deshalb nicht zürnen auf das Schickſal, oder gar den großen Dichter ſelbſt anklagen. Was wir in dieſem ſo innig verehren, wodurch er der größte aller Seelenmaler und erzählenden Dichter der neuern Zeit iſt, dieſe ihn charakteriſirende Schönheit machte in ihm das eigentlich dramatiſche Talent unmöglich.

# Sechste Vorlesung.

Unter allen gefeierten Dichtungen unsers Göthe ist Faust diejenige Schöpfung, welche mehr als irgend eine andere Theilnahme und Bewunderung in dem ganzen gebildeten Europa erweckt hat, und fortwährend die unmittelbare Gemüthswelt wie den speculativen Tiefsinn in Aufregung erhält. Und wahrlich dies allgemeine Interesse, welches diese Tragödie in dem Menschen erweckt, ist nicht zufällig und aus äußern Verhältnissen zu erklären; denn es gibt kein einziges Gedicht, in dem der Widerspruch, auf welchem das Bewußtsein der neuern Bildung überhaupt beruht, tiefsinniger und poetischer als in dem Göthischen Faust dargestellt wäre.

Daß es dem deutschen Künstler diesmal gelang, ein Bild aufzustellen, worin die Wahrheit des menschlichen Lebens, wie dasselbe gerade im

Charakter der neuern Zeit hervortritt, so groſsartig und so ergreifend geoffenbart wird, dafür hatte diesmal die im Volke lebende Sage von Doctor Fausts Leben und Tod vorgearbeitet. Nach dem tiefern Sinne der Legende schlieſst Faust nicht deshalb einen Bund mit dem Teufel, damit er durch dessen Hülfe und Macht den Freuden der sinnlichen Lust sich ganz überlassen, den thierischen Begierden nach Gefallen leben könne, sondern es ist die Verzweiflung am subjectiven, inhaltslosen Wissen, welche den Faust bestimmt, sich der Magie und vermöge derselben dem Teufel selbst zu ergeben. Faust will nicht gottähnlich sein, nicht in den dem Menschen verliehenen Bedingungen sich zu Gott erheben, sondern er möchte gleich Gott unabhängig sein, wie dieser die Bedingung des Daseins ganz in seiner Gewalt haben. So ist denn sein Verderben in dem zu suchen, was überhaupt die Ursache des eigentlich Bösen im Menschen ist. Dieses darf nicht als eine blos mangelhafte Darstellung des Guten betrachtet oder allein in der Ueberwiegenheit der Sinnlichkeit über die Vernunft gesucht werden; leider hat das Böse für das Gewissen weit mehr Bedeutung: es ist der menschliche Geist selbst, welcher durch eine Umkehrung der wahren Verhältnisse im Bösen wider Gott, wider dessen Wahrheit und Heiligkeit sich auflehnen möchte. Statt die menschliche Frei-

heit in der Abhängigkeit von Gott zu erkennen und den selbstsüchtigen Eigenwillen durch den Geist Gottes zu heiligen (durch welche Unterordnung des creatürlichen Begehrens unter den Geist allein Harmonie und Wahrheit in uns möglich ist), strebt dagegen der Böse das eigene Ich Gott und Welt gegenüber zum leitenden Princip zu machen. Daß eine solche Vermessenheit, wenn der Mensch nur dem eigenen Ich, dessen selbstsüchtigem Begehren, sei es im Wissen oder im Handeln, angehören will, nothwendig das Verderben des Frevelnden herbeiführt, liegt am Tage. Denn wodurch wir von dem Scheine und Eitlen befreit und in die wahre Welt erhoben werden, ist der Geist Gottes in uns; aber wir fallen aus der schöpferischen Fülle alles Lebens in die Lüge und in das Nichts, wenn wir in der Selbstverblendung und im Hochmuthe von dem Bande, welches uns mit Gott vereint, uns trennen und das für uns sein wollen, was wir allein in Gott und durch Gott sind. Wie der Mensch als freies Wesen, ganz nur dem göttlichen Willen lebend, erhaben da steht über allen übrigen Creaturen der Schöpfung, so ist er in der Willkür und in dem Bösen niedriger als die Thierwelt und die bewußtlose Natur. Da hier, um mit Jakobi zu sprechen, die göttliche Offenbarung noch wie verborgen ist, die Freiheit im Bewußtsein noch nicht sich ver-

wirklicht hat, ſo kann hier auch noch nicht der eigentliche Frevel — das Auflehnen des Geſchöpfs wider den Willen des Schöpfers — hervortreten. In dem mythiſchen Bilde des Teufels wird die Bedeutung des Böſen, wie daſſelbe dem Menſchen in ſeiner Losſagung von Gott eine Scheinexiſtenz, das eigentliche Unweſen vorſpiegeln möchte, auch für die Einbildungskraft zu verdeutlichen geſucht. Bei allen Einwendungen, welche von dem reflectirenden Verſtande mit Recht gegen die Realität des perſönlich Böſen gemacht ſind, wird dennoch immer die Kunſt, wo ſie das ſataniſche Princip in individueller Wahrheit zu verſinnlichen weiß, des Erfolges gewiß ſein können, daß von dem Zuſchauer und Leſer an die Objectivität des Dargeſtellten geglaubt wird. Weil wir von dem Daſein des Böſen im eigenen Innern uns nur zu ſehr überzeugen, jeder, welcher durch Verflachung und Verbildung das tiefere Gefühl und das tiefere Denken nicht untergraben hat, weiß, daß Wahrheit und Sittlichkeit in uns durch Irrthum und Sünde getrübt ſind, ſo kommt es, daß, ſobald wir in der Darſtellung des Böſen das von Gott uns trennende Scheinleben — die Lüge und den Irrthum — auch außer uns in der objectiven Welt, wieder erkennen, wir ein wahres Entſetzen, ein ſchauerliches Grauen empfinden. Das Bild des Teufels iſt in der äußern Erſcheinung

uns fürchterlich, weil die Verkehrtheit des Böſen in uns iſt; wäre dies nicht, ſpräche das Gewiſſen uns ganz frei von der Schuld, ſo würde auch das Böſe außer uns für uns keine Bedeutung haben. Indem in den Sagen, welche das Mittelalter von Beſchwörungen des Teufels, von einem Bündniſſe deſſelben mit dem Menſchen, von einer anfangs blendenden, aber bald verſchwindenden und Verderben bringenden Gewalt, die dem Sterblichen durch Umgang mit dem in der Finſterniß Wohnenden zu Theil wird, uns hinterlaſſen hat, der entſetzliche Zuſtand, die Zerriſſenheit im eigenen Innern, worein der Menſch nach Zulaſſung des Böſen verfällt, überaus wahr verdeutlicht wird: ſo liegt darin der Grund, daß viele jener Legenden auch jetzt noch eine ſo große Theilnahme erwecken, ja ſogar eine wahrhafte Magie über uns ausüben können.

Fauſt, der nach nicht zu bezweifelnden Nachrichten zur Zeit der Reformation wirklich lebte, war dazu beſtimmt, daß in ſeiner mythiſchen Perſon alles das vereint wurde, was man während des ganzen Mittelalters einzelnen Individuen von Teufelsbeſchwörung, Magie und Hexerei nachgeſagt hatte. Wie Görres in ſeiner Schrift über die deutſchen Volksbücher nachweiſet, gibt es in der Legende Fauſt faſt kein einziges Ereigniß, welches nicht ſchon früher in dem Leben andrer

Zauberer und Dämonenbeschwörer sich zugetragen hatte. Inwiefern es in dem wirklichen Charakter des Faust selbst begründet sein mochte, daß die Mythe gerade in ihm, wie in einem Sammelplatze, alle jene seltsamen und außerordentlichen Erscheinungen concentrirte, welche man in dem Treiben früher lebender Zauberer und Schwarzkünstler nur vereinzelt sah, kann, da zuverlässige Nachrichten über die nähere Persönlichkeit des historischen Faust fehlen, nicht aufgedeckt werden *).

Genug, Faust wird nun einmal in dem Mythus allgemeine Person, Repräsentant sämmtlicher Hexenmeister, Teufelsbanner und Nekromanten, welche vor ihm im Glauben des Volks gelebt hatten; aber ein eigenthümlicher Zug, der wenigstens so entschieden und bestimmt in seinen sämmtlichen Vorgängern nicht hervortritt, ist denn doch dem Faustischen Charakter durch die Zeit, in welcher gerade er lebte, aufgedrückt worden. Als die der Reformation bewirkte sie, daß mit dem

*) Vergl. indessen den in Görres angeführter Schrift S. 212 mitgetheilten Brief des Abt Tritheim über den Faust, wo dieser als ein Charlatan, der durch Gaukeleien im Zaubern und durch seichte Aufklärung beim niedern Volke sich geltend macht, aber schlau die Berührung mit tiefer Gebildeten vermeidet, dargestellt wird.

Angriffe auf den bisher geheiligten Kirchenglauben, mit der Appellation gegen äußere Autorität in Sachen der Religion, zugleich auch das freie Denken überhaupt mit allen seinen Rechten in dem Bewußtsein des Einzelnen erwachte; das Individuum wollte nicht bloß die Wahrheit in der Form des Glaubens annehmen, sondern zugleich auch den Inhalt des objectiven Glaubens im eigenen Wissen begreifen. Aber mit dem Erwachen dieser heiligsten Rechte für die Individualität war zugleich für die weitere Entwickelung des denkenden Bewußtseins eine große Gefahr vorhanden. Indem die Reflexion des, jetzt zur höchsten Freiheit sich erheben wollenden Geistes noch nicht tief genug gebildet war, um den vollen Inhalt des religiösen Glaubens anzuerkennen, so konnte der an der Wahrheit Zweifelnde, unabhängig von aller äußern Autorität, auf den eigenen Geist, als den Grund alles Erkennens verwiesen, in der vom Sein getrennten Subjectivität, im bloßen Zweifel beharren, und so das sich in seinem wahren Grunde, in der göttlichen Offenbarung, noch nicht begreifende Denken, ganz in die bloße Vorstellung, wo die Subjectivität rein für sich, getrennt von allem concreten Inhalt ist, sich auflösen. Auch dieses unmittelbar durch die Reformation, wie durch die weitere Entwickelung derselben sich regende Princip (der Keim des Skepticismus, Kri-

ticismus und Idealismus in der neuern Philoſophie ſeit Carteſius), das erſt durch den ſpeculativen Tiefſinn der neueſten Zeit überwunden und durch eine wahrhafte Verſöhnung des Glaubens mit dem Wiſſen, der Offenbarung mit der Vernunft vermittelt wurde, ward auf die mythiſche Perſon des Fauſt übertragen.

So gehört denn dieſer in der Sage des Volks lebende Charakter zwei Zeitaltern, welche freilich auf das innigſte mit einander verbunden ſind, an. Inſofern in demſelben alle Erzählungen von Teufelsbeſchwörung, Zauberei, Nekromantie ꝛc. ihren Mittelpunkt finden, iſt er die Erzeugung des Mittelalters, deſſen Phantaſie hier wie zum letzten Male alle Liebe zur Myſtik und zum Wunderbaren offenbaren möchte; inſofern aber dieſe Mythe das an der Gültigkeit des objectiven Glaubens zweifelnde Bewußtſein darſtellt, Fauſt den denkenden Geiſt des Menſchen zum Princip der Wahrheit machen will, iſt er Repräſentant der neuern Zeit, und zwar jener Bildungsſtufe des modernen Lebens, in welcher die Subjectivität noch nicht über ſich ſelbſt erhoben iſt, ſie noch nicht weiß, daß ſie nur inſofern wahrhaft iſt, der Geiſt im Menſchen, als ſie ſich erkennt im Grunde alles Seins, das iſt in Gott.

Daher denn das hohe Intereſſe, welches das Schickſal des Fauſt von jeher nicht nur für die

moderne Poesie, sondern für die ganze neuere Gefühlswelt haben mußte. Indem wir in dem Untergange des Faust sehen, wie der Mensch in seiner Trennung von Gott durch Hochmuth und Selbstverblendung sich zerstört, so regt sich in uns das allgemeine tragische Mitleid, und wir werden an Prometheus, Ajax, Macbeth ꝛc. erinnert; aber das Interesse an Fausts Schicksale ist das besondere unsers Bewußtseins und nur unsrer modernen Denk- und Gefühlsweise ganz verständlich, insofern uns hier gezeigt wird, daß es das von Gott sich freventlich lossagende Wissen ist, welches den Menschen in den Abgrund des Verderbens stürzt.

Damit die Bedeutung der Göthischen Dichtung ganz erkannt würde, schien es nicht überflüssig auf den Tiefsinn der Volkssage selbst, welche dieser Tragödie zum Grunde liegt, wenigstens hinzudeuten. In dem unmittelbar Folgenden soll der Versuch gemacht werden, die Hauptmomente des in seiner Art einzigen Gedichts hervorzuheben.

Faust, bevor er in das Verhältniß zur Margarethe tritt, ist wahrhaft groß und erhaben gehalten. In seinem Kampfe des Wissens mit dem Glauben regt sich die zweifelnde Reflexion in aller ihrer Stärke. Er erblickt in sich den Lichtstrahl der Gottheit, der dazu berufen scheint, einzudringen in den innersten Grund alles Lebens, zu er-

kennen, was da vorgeht im Himmel und auf Erden. Denn wo der Geist sich offenbart, da scheint auch die Möglichkeit gegeben zu sein, daß Alles, was dem Geiste fremd, ein lebloses Sein ist, überwunden und ihm unterworfen werde. Aber Faust hat in seiner Reflexion sich noch nicht selbst verstanden; statt zu begreifen, daß der Geist im Menschen nur dann dieses wirklich ist (die Freiwerdung von der Natur und die Erhebung in die Wahrheit), wenn er, den Urgeist liebend, in diesem lebt, und so durch Unterwerfung des creatürlichen Ich aus jener Ursonne die eigene Lebenswärme und Helle empfängt, will dagegen in Faust der menschliche Geist für sich, als absolutes Ich die Macht haben über Himmel und Erde. Da er durch die Kraft des bloßen Gedankens dieses nicht vermag, so ergibt er sich der Magie, um mit deren Hülfe der Natur zu gebieten, und so nicht in Gott und mit Gott, sondern unabhängig von Gott und wider ihn über die Schöpfung zu herrschen. Aber Faust, der selbst erschaffen ist, kann im Widerspruche mit dem göttlichen Willen auch nicht die Macht über die Natur erhalten, nicht finden, „was die Welt im Innersten zusammenhält." Nur dann, wenn der Mensch, durch das göttliche Wort erleuchtet, im Geiste die Wahrheit erkannt hat, wird sich ihm auch in der Natur der innere Grund des Lebens nicht verbergen; nim-

mermehr aber ſchließt ſich dieſe ihm auf, wenn er frevelnd wider den Geiſt Gottes das Geheimniß der Schöpfung aufzudecken begehrt. Sagen wir uns von dem Bande der Liebe, das uns mit dem Schöpfer verbindet, los, und ſtreben wir, das eigene Ich, getrennt von der göttlichen Offenbarung, dem Grunde aller Wahrheit, zum alleinigen Princip der Erkenntniß zu erheben, ſo zerfließt alles Wiſſen in eine Welt von bloßen Vorſtellungen, das Denken wird das nur ſubjective, ganz dem Sein entſchwindende, welches gleichſam nur ein Traum, ein ſchimmerndes Luftbild, im Verhältniß zur geſuchten, wahren Wirklichkeit ſelbſt iſt.

Dies iſt der Zuſtand des Heros unſrer Tragödie. Das Gefühl, der Erkenntniß der Wahrheit ſo ganz entzogen zu ſein, verſetzt ihn in jenen Schmerz und in jene Verzweiflung, worin wir ihn ſogleich in den erſten Scenen erblicken.

Sein Scharfſinn erkennt, wie ſein ehemaliger Glaube ſo ganz in das Inhaltsloſe, in das eigentliche Nichtwiſſen ſich aufgelöſt hat. Bei aller ſeiner umfaſſenden Gelehrſamkeit und trotz der Gewalt, welche er ſich vermöge der Magie über die Naturkräfte erworben hat, ſtreift ſein Erkennen und ſein Begreifen denn doch nur bis zur Schale, dringt aber nicht, wie der in ihm ſich regende Geiſt begehrt, in den Grund und in die Tiefen des Lebens.

Mich plagen keine Scrupel noch Zweifel,
Fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel —
Dafür ist mir auch alle Freud' entrissen,
Bilde mir nicht ein was Rechts zu wissen
Bilde mir nicht ein, ich könnte was lehren,
Die Menschen zu bessern und zu bekehren. —
Drum hab' ich mich der Magie ergeben,
Ob mir durch Geistes Kraft und Mund,
Nicht manch Geheimniß würde kund;
Daß ich nicht mehr, mit sauerm Schweiß,
Zu sagen brauche, was ich nicht weiß.

Daß er nicht vermochte in das wahre Sein zu bringen, er so gedemüthigt wurde, als er das Innere der Natur aufzuhellen suchte, darüber klagt er wehmüthig:

Den Göttern gleich' ich nicht! zu tief ist es gefühlt;
Dem Wurme gleich ich, der den Staub durchwühlt;
Den, wie er sich im Staube nährend lebt,
Des Wandrers Tritt vernichtet und begräbt. —
Ihr Instrumente freilich, spottet mein. —
Ich stand am Thor, ihr solltet Schlüssel sein;
Zwar euer Bart ist kraus, doch hebt ihr nicht die Riegel.
Geheimnißvoll am lichten Tag
Läßt sich Natur des Schleiers nicht berauben,
Und was sie deinem Geist nicht offenbaren mag,
Das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben.

Begreiflich wird es, wenn eine ſtarke, kräftige, aber innerlich zerriſſene Seele, um dieſer Selbſtqual enthoben zu werden, ſich nach dem Gifttranke ſehnt, und des Erdenlebens ſatt, durch Selbſtmord entweder den Lichtſtrahl einer neuen Sonne in ſich aufzunehmen, oder in das leere Nichts dahin zu ſinken hofft. Daß Fauſt, wie er entſchloſſen iſt, aus der mit Gift angefüllten Schale zu trinken, und ſo den Uebergang in ein ihm unbekanntes Jenſeits ſich zu öffnen, durch den plötzlich zu ſeinen Ohren dringenden Oſtergeſang:

Chriſt iſt erſtanden!
Freude dem Sterblichen,
Den die verderblichen,
Schleichenden, erblichen
Mängel umwanden.

wie durch höhere Mahnung abgehalten wird, den Giftbecher auszuleeren, iſt nicht nur an ſich überaus ſchön und ergreift den Leſer mit einer wirklich wunderbaren Gewalt, ſondern iſt auch mit der pſychologiſchen Wahrheit ganz in Uebereinſtimmung. Jene göttliche Offenbarung, welche dem denkenden Fauſt längſt im Begriffe verſchwunden iſt, gewinnt jetzt als bloße Vorſtellung und als Erinnerung an die einſt ſo reiche, glückliche Jugendzeit eine ſolche Gewalt über den Verzweifeln-

den, daß er von dem vermeſſenen Gedanken an Selbſtmord frei wird, und traulich und heiter dem Leben ſich anzuſchließen ſucht:

Was ſucht ihr, mächtig und gelind,
Ihr Himmelstöne mich am Staube?
Klingt dort umher, wo weiche Menſchen ſind.
Die Bothſchaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube;
Das Wunder iſt des Glaubens liebſtes Kind.
Zu jenen Sphären wag' ich nicht zu ſtreben,
Woher die holde Nachricht tönt;
Und doch, an dieſen Klang von Jugend auf gewöhnt,
Ruft er auch jetzt zurück mich in das Leben. —
Erinnrung hält mich nun, mit kindlichem Gefühle,
Vom letzten, ernſten Schritt zurück.
O! tönet fort ihr ſüßen Himmelslieder!
Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!

Aber, wie tief auch jener Oſtergeſang in Fauſt's Inneres gedrungen iſt, und hier die im Gefühle noch immer verborgen fortlebende Wahrheit ganz zum Bewußtſein erwecken möchte, wendet er ſich dennoch wieder von dem ihm begegnenden Lichte ab, und gibt zu, daß die Mächte der Finſterniß Gewalt über ſeine Seele gewinnen!

Denn um den einmal erwachten Zweifel und Unglauben durch den reinen Lichtstrahl der Wahrheit völlig zerstreuen zu können, müßte Faust weniger Egoist sein. Er will nicht einsehen, daß die Vernunft in ihm nur dann die Erkenntniß der Wahrheit und die Erhebung über das willkürliche Denken ist, wenn er dieselbe unterwirft dem Geiste Gottes, kraft dessen, sei es im unmittelbaren Glauben, oder im speculativen Wissen, der Mensch aus dem Bewußtsein des Nichtigen erlöst und in die ewige Welt erhoben wird. Faust, sobald er nicht wie bei Anhörung jenes Chorgesangs unwillkürlich von seinem bessern Gefühle überwältigt wird, will immer noch nicht Gott, den allgemeinen Willen, sondern das creatürliche Ich, den Particularwillen, zum leitenden Princip des Lebens machen. Und weil durch Selbstverblendung die Wahrheit im eigenen Innern untergegangen, hier die Fülle und Kraft des wirklichen Seins den bloßen Vorstellungen ganz entschwunden ist, so verbirgt sich ihm nothwendig auch das reine Licht, die hohe Klarheit der göttlichen Offenbarung im Johanneischen Evangelium *).

*) Dieses Schicksal theilt Faust mit nicht wenigen so genannten Theologen und Philosophen unsrer Tage, welche noch immer wie über eine Fabel erstaunen,

Klügelnd versucht er den Ausdruck der Schrift zu verbessern; aber bei diesen verunglückenden Conjecturen erkennt er recht bestimmt die Nichtigkeit und Willkür im eigenen, bloß subjectiven Denken; denn sobald er das Wahre gefunden zu haben meint, erhebt sich auch wieder der Zweifel dagegen, durch welchen er in die eigentliche Oede, in das unendliche, gar keinen Anfang und Ausgang zeigende Nichts getrieben wird:

Geschrieben steht: „Im Anfang war das Wort!"
Hier stock' ich schon! Wer hilft mir weiter fort?
Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,

---

wenn von speculativen Denkern in Uebereinstimmung mit der heiligen Schrift gelehrt wird, daß der Begriff „Gott", getrennt von dem göttlichen Logos oder dem Sohne, ein unbekanntes Jenseits, die leblose Substanz, nimmermehr aber der wahrhaft persönliche, im Christenthum ganz sich offenbarende Gott sei. Unbefangene, welche mit dem Tiefsinne der speculativen Theologie sich noch nicht vertraut gemacht haben, verweise ich vor allem auf die vortreffliche Entwickelung dieser Grundwahrheiten in Marheineke's Dogmatik. A. A. S. 129—163. N. A. S. 123—135. und in den Aphorismen über Nichtwissen und absolutes Wissen von C. Fr. S.....l S. 63 ꝛc.

Ich muß es anders überſetzen,
Wenn ich vom Geiſte recht erleuchtet bin.
Geſchrieben ſteht: im Anfang war der Sinn.
Bedenke wohl die erſte Zeile,
Daß deine Feder ſich nicht übereile!
Iſt es der Sinn, der Alles wirkt und ſchafft?
Es ſollte ſtehn: im Anfang war die Kraft!
Doch, auch indem ich dieſes niederſchreibe,
Schon warnt mich was, daß ich dabei nicht bleibe.
Mir hilft der Geiſt! auf ein Mahl ſeh' ich Rath
Und ſchreibe getroſt: im Anfang war die That!

Erinnern wir uns aus dem, was im Vorhergehenden über die mythiſche Darſtellung des Böſen geſagt wurde, daß der Teufel außer uns nur inſofern für unſer Bewußtſein Bedeutung haben kann, als in dieſem Bilde das auch in der objectiven Welt geſehen wird, was ſchon längſt unſer Inneres bewegt und unſre Seele eingenommen hat, ſo ſcheint es keineswegs willkürlich, daß der Dichter gerade in dem Momente, als Fauſt nach verkehrter Leſung der heiligen Schrift dem bloßen Zweifel anheim fällt, den Teufel ſelbſt, ganz nach dem Sinne der Volksſage, als mithandelnde Perſon des Drama einführt.

Bevor ich jedoch den Charakter des Mephiſtopheles erläutere und die weitere Entwickelung des Drama verfolge, ſei es mir vergönnt, einige

Worte über Fauſt's Famulus Wagner, der nach der Erſcheinung des Teufels in der Tragödie nicht wieder auftritt, mitzutheilen. Derſelbe bildet einen ſeltſamen Contraſt mit ſeinem von ihm angebeteten Lehrer, und iſt weit entfernt, gleich dieſem durch innere Zerriſſenheit und Verzweiflung am eigenen Wiſſen in einen ſo tiefen Abgrund zu fallen. Was aber ihn vor dem Verderben bewahrt, liegt nicht darin, daß er in dem Kampfe, worin der Meiſter unterlag, ſiegte; ſondern die Mittelmäßigkeit und Armſeligkeit des Geiſtes hält den Pedanten ab, jene gefährliche Höhe zu erklimmen, von welcher der Heros herabſtürzt. Wagner repräſentirt diejenige Claſſe von Gelehrten, deren höchſtes Streben in der Wiſſenſchaft es iſt, einzelne hiſtoriſche Materialien zu ſammeln, über Leſearten zu meditiren, kritiſche, ſogenannte ſcharfſinnige, immer nur die Außenſeite der Dinge betreffende Anmerkungen zu ſchreiben ꝛc., denen aber nimmermehr der Sinn für das Ganze, für die Bedeutung der Geſchichte und der Natur aufgehen will. Wagners Wiſſen iſt nichts weiter, als die zufällige Aneinanderreihung äußerer, in das Gedächtniß aufgenommener Notizen. Daß alle unſre empiriſchen Kenntniſſe, ohne vom ideellen Princip durchdrungen zu ſein, todte, lebloſe Objecte ſind, daß allein nur durch den Geiſt und in dem Geiſte der Menſch die Wahrheit erkennt, dies vermag der nur kritiſche,

formelle Wagner gar nicht einmal zu ahnden; denn eben der subjective Geist, der in Faust sich so mächtig regt, sich aber hier in seinem wahren Grunde nicht erkennt, kann in des Famulus dünnem Verstande gar nicht erwachen. Zwar redet auch er ganz wie ein durchsichtiger, inhaltsleerer Pseudorationalist unsrer Tage:

Verzeiht! es ist ein groß Ergetzen,
Sich in den Geist der Zeiten zu versetzen;
Zu schauen, wie vor uns ein weiser Mann gedacht,
Und wie wir's dann zuletzt so herrlich weit gebracht.

Aber jenes Phantom, welches hier Wagner und tausend kritische Köpfe mit ihm als den Geist bezeichnen möchten, ist nichts anders als dieser Ausklärer eigene Armseligkeit und dürftige Psychologie, welche den heiligen, von der Zeit und der empirischen Causalität unabhängigen Geist in der Weltgeschichte geradezu leugnet, und in Allem, was als außergewöhnlich und wunderbar erzählt wird, immer nur die Kleinheit und Dürftigkeit ihrer selbst und ihrer nächsten Umgebungen zu sehen vermag. Faust selbst bezeichnet das Verfahren dieser kritischen, immer nur negativ hervortretenden Aufklärung vortrefflich:

Mein Freund, die Zeiten der Vergangenheit
Sind uns ein Buch mit sieben Siegeln.
Was ihr den Geist der Zeiten heißt,

Das iſt im Grund der Herren eigner Geiſt,
In dem die Zeiten ſich beſpiegeln.
Da iſt's dann wahrlich oft ein Jammer!
Man läuft euch bei dem erſten Blick davon.
Ein Kehrichtfaß und eine Rumpelkammer,
Und höchſtens eine Haupt- und Staatsaction
Mit trefflichen, pragmatiſchen Maximen,
Wie ſie den Puppen wohl im Munde ziemen!

Ein tiefſinniger Denker, Franz v. Baader in den Vorleſungen über religiöſe Philoſophie S. 40. behauptet, daß der Göthiſche Mephiſtopheles den eigentlich ſataniſchen Zug nicht habe; aber wie gründlich und ächt ſpeculativ auch die Aufſchlüſſe ſind, die nach dem Vorgange älterer Myſtiker dieſer Forſcher nebſt Schelling und Daub über die Natur des Böſen in neuerer Zeit ertheilt hat, ſo hat doch wol Baader hier in der künſtleriſchen Darſtellung das wirklich Teufliſche verkannt. Freilich hat Mephiſtopheles wahrhafte Individualität; er iſt nicht der abſtracte, perſonificirte Begriff des Böſen, vielmehr iſt in ihm die dämoniſche Natur durch die Maske des ironiſchen Schalks, der überall ſein Spiel treibt, verdeckt worden; aber daß der Teufel eben ſo individuell als modern erſcheint, nimmt demſelben das wahrhaft Sataniſche, wodurch er dem Menſchen die Scheinexiſtenz vorſpiegelt und ihn mit

Trug und Blendgeſtalten umſtrickt, keinesweges. Treffend bezeichnet Mephiſtopheles die eigene Natur, indem er von ſich ſagt:

Ich bin der Geiſt der ſtets verneint!
Und das mit Recht; denn Alles was entſteht
Iſt werth daß es zu Grunde geht;
Drum beſſer wär's daß nichts entſtünde.
So iſt denn Alles was ihr Sünde,
Zerſtörung, kurz das Böſe nennt,
Mein eigentliches Element.

Und als dieſes Unweſen, das uns von Gott trennen und uns zur Lüge und zur Sünde verleiten will, zeigt ſich denn auch Mephiſtopheles in ſeinem ganzen Verhältniß zum Fauſt und zur Margaretha. Man muß ſagen, der Teufel verſtehe es meiſterhaft, gerade ſolche Charaktere, wie Fauſt, für ſich zu gewinnen. Die Ironie, womit er deſſen Begehren, das individuelle Selbſt zum abſoluten Ich zu erweitern:

Mein Buſen, der vom Wiſſensdrang geheilt iſt,
Soll keinen Schmerzen künftig ſich verſchließen,
Und was der ganzen Menſchheit zugetheilt iſt,
Will ich in meinem innern Selbſt genießen,
Mit meinem Geiſt das Höchſt' und Tiefſte greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Buſen häufen,
Und ſo mein eigen Selbſt zu ihrem Selbſt erweitern
Und, wie ſie ſelbſt, am End' auch ich zerſcheitern.

mit den Worten abfindet:

Ich dächt', ihr ließet euch belehren.
Assoziirt euch mit einem Poeten,
Laßt den Herrn in Gedanken schweifen,
Und alle edlen Qualitäten
Auf euren Ehren-Scheitel häufen,
Des Löwen Muth,
Des Hirsches Schnelligkeit,
Des Italieners feurig Blut,
Des Nordens Daurbarkeit
Möchte selbst solch einen Herren kennen,
Würd' ihn Herrn Mikrokosmus nennen.

scheint wirklich beim ersten Anscheine dem gutmüthigen Rathe eines schalkhaften Hofnarren nicht unähnlich zu sein, und doch spricht hier der Teufel ganz als Teufel. Ihm ist es vor Allem darum zu thun, den Faust von dem Interesse für die Wissenschaft, für die Erkenntniß der Wahrheit gänzlich zu entfernen:

Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
Des Menschen allerhöchste Kraft,
Laß nur in Blend- und Zauberwerken
Dich von dem Lügengeist bestärken,
So hab' ich dich schon unbedingt.

denn sobald dieses ihm gelungen ist, hofft er in dem dem schmerzlichen Genusse sich Weihenden

alle denkbare Leidenschaften und Begierden, von denen immer die eine die andere wieder erweckt, aufwühlen zu können. Zu diesem Zwecke sucht er in der Form der Ironie den Contrast zwischen dem Begehren des dem Menschen inwohnenden Geistes und der bedingten Persönlichkeit desselben recht deutlich und fühlbar zu machen. Auf Faust's Frage:

Was bin ich denn, wenn es nicht möglich ist
Der Menschheit Krone zu erringen,
Nach der sich alle Sinne dringen?

erwiedert Mephistopheles:

Du bist am Ende — was du bist.
Setz' dir Perrücken auf von Millionen Locken,
Setz' deinen Fuß auf ellenhohe Socken,
Du bleibst doch immer was du bist.

So erinnert der Teufel in seiner Ironie den Faust immer an die Schwäche und Gebundenheit der menschlichen Individualität; daß, was der Mensch nicht für sich, als absolutes Ich zu sein vermag, an dieser Freiheit (die unbedingt nur in Gott ist, denn dieser allein hat die Bedingungen des Seins ganz in der eigenen Gewalt*)) wir

*) Den Unterschied der göttlichen und menschlichen Freiheit, den Faust verkannte und dadurch zum

wirklich Theil nehmen, wenn wir das eigene Selbst der Wirksamkeit des göttlichen Geistes unterwerfen, bei welcher Demuth des Menschen vor Gott auch dieser den Menschen zu sich erhebt, — von dieser dem Geschöpfe möglichen Seligkeit und Macht schweigt klüglich der Teufel. Aber auch Faust, obschon er die in ihm sich offenbaren wollende Wahrheit nicht zu begreifen vermag, weiß, daß der Teufel im Grunde ein armseliges Ding ist und am wenigsten den Geisterfrühling, von dem der Mensch im eigenen Busen ein Vorgefühl hat, zu erwecken vermag. Denn auf Mephistopheles Anerbietung, er wolle dem Faust gewähren, was noch kein Mensch gesehen, beschreibt dieser unvergleichlich die Ohnmacht und Armseligkeit der Hölle:

Was willst du armer Teufel geben?
Ward eines Menschen Geist, in seinem hohen Streben,

---

Falle kam, hat in neuester Zeit Fr. v. Baader sehr gründlich nachgewiesen, und so die ganze Theorie der creatürlichen Freiheit wieder in demjenigen Lichte gezeigt, wo sowol alle Vermengung der Creatur mit dem Schöpfer (der Pantheismus), als auch die gänzliche Trennung des Erschaffenen von Gott (der den Geist leugnende Pseudorationalismus) vermieden wird. S. die Vorlesungen über speculative Dogmatik S. 71—110.

Von deines Gleichen je gefaßt?
Doch hast du Speise die nicht sättigt, hast
Du rothes Gold, das ohne Rast,
Queckſilber gleich, Dir in der Hand zerrinnt,
Ein Spiel, bei dem man nie gewinnt,
Ein Mädchen, das an meiner Bruſt
Mit Aeugeln ſchon dem Nachbar ſich verbindet,
Der Ehre ſchöne Götterluſt,
Die, wie ein Meteor, verſchwindet.

Und dennoch, wenn gleich er ſehr wohl weiß, wohin ihn die gänzliche Entfernung von Gott durch den Bund mit dem Teufel führen muß, ſchließt er denſelben. Er will nämlich jene Selbſtqual, worin er ſich bei der Abhängigkeit von Gott befangen weiß, abwerfen, und hofft dies dadurch zu bewirken, daß er durch gänzliche Hingebung an das Böſe, d. i. den Teufel, das Gewiſſen, Gottes Bewußtſein im Menſchen, gleichſam zu untergraben ſucht:

Ich habe mich zu hoch gebläht,
In deinen Rang gehör ich nur.
Der große Geiſt hat mich verſchmäht,
Vor mir verſchließt ſich die Natur.
Des Denkens Faden iſt zerriſſen,
Mir ekelt lange vor allem Wiſſen.
Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenſchaften ſtillen!

In undurchdrungnen Zauberhüllen
Sei jedes Wunder gleich bereit!

Daß bei einem solchen Begehren reine Freude, Harmonie im Innern nimmermehr wirklich werden können, sieht er ebenfalls voraus; aber gleichwol zieht er diesen Taumel, worein er von nun an gerathen muß, seinem bisherigen Zustande vor, denn er glaubt in diesem neuen Gewirre der ihn so drückenden Bande an den Geist, an Gottes Wahrheit, enthoben zu werden. Daß Faust so immer mehr und mehr sein eigenes besseres Selbst, das ihn zu Gott zurückführen möchte, ertränkt, und von einem Strudel in den andern stürzt, fortwährend in Begierden schmachtet, genießt und nie gesättigt wird, dahin arbeitet nun auch Mephistopheles, so viel er als Teufel vermag. Wurde also jene Handlung, daß Faust der Wahrheit und Liebe entsagen, und dem trennenden und zerstörenden Principe sich überlassen konnte, keinesweges durch die Lust nach der gemeinen Natur herbeigeführt, war es im Gegentheil das in seinem wahren Grunde sich nicht begreifende Wissen, die verkehrte Spiritualität, wodurch der Teufel über den Menschen hier Macht erhielt; so ist es nun doch des Lügengeistes Interesse, den Gefallenen dadurch ganz an sich zu ketten, daß er in demselben den Durst nach Erkenntniß wo möglich auslöscht,

und dagegen das Feuer der Leidenschaft und Wollust in hellen Flammen anschürt. Der Heros, der da fiel, weil er sich selbst zum Gotte erheben, in seinem Fluge die Natur (welche dem erschaffenen Geiste der zur Existenz nothwendige Grund ist), sich unbedingt unterwerfen wollte, soll nun nach dem Willen des Teufels die anerschaffene Natur dadurch entheiligen, daß er sie ganz der thierischen Begierde öffnet.

Zu diesem Zwecke führt Mephistopheles den Gefährten zu der auf dem Blocksberge errichteten Hexenküche, wo noch ungleich nackter als in Auerbachs Keller das häßliche, blos creatürliche Leben dem Auge sich entschleiert. Daß Faust hier, wo er im Anblick des Allerhäßlichsten — jener Meerkatzen und der denselben angehörenden Geräthschaften — durch den, von dem Teufel und von der Hexe ihm zubereiteten, magischen Trank sich zu verjüngen sucht, plötzlich von Begierde nach einem schönen Weibe ergriffen wird, ist überaus sinnvoll. Er ist der idealen Welt, in der er sich früher bewegte, jetzt wie abgestorben, den Genuß, den seinem übermäßigen Begehren die Geisterwelt versagte, sucht er nun in der nur materiellen Natur. Um diese in sich aufzunehmen, bedarf er einer jugendlichen Kraft; nur da kann dieselbe durch Magie dem Menschen zu Theil werden, wo, wie in jener Hexenküche, der wahren Geburtsstätte

alles Häßlichen, das bestialische Leben den Geist ganz verdrängen möchte. Indem Faust diesen garstigen, nur dem creatürlichen Bewußtsein angehörenden Wesen sich hingibt, geht in ihm das Bewußtsein des Uebersinnlichen immer mehr unter, und wie ihn früher ein dunkles, geheimnißvolles Sehnen zu den überirdischen Geistern hinziehen wollte, so treibt ihn jetzt, da er dem schmutzigen Erdgeiste dient, durch dessen Hülfe und Kraft sich beleben will, das Verlangen nach dem Genusse der gemein materiellen Natur.

Aber dessenungeachtet, wie sehr auch er selbst nebst dem Teufel mit aller Macht dahin arbeitet, sich in das eigentlich Bestialische zu stürzen, die Liebe, wodurch der Mensch, in der Natur lebend, über dieselbe erhaben ist, vermag Faust bei allem Widerstreben nicht zu unterdrücken.

Ist ihm anfangs Margaretha nur der Gegenstand seiner sinnlichen Begierde, muß selbst der Teufel über die Meisterschaft des früher so unerfahrnen Schülers, über dessen ungestümes Verlangen zur Wollust sich verwundern, so wird dieser doch, sobald er mit dem unschuldigen, liebenswürdigen Mädchen bekannt wird, wieder vom bessern Geiste ergriffen, und die Begierde verwandelt sich in das rein menschliche Gefühl. Der Gefallene schämt sich seiner frühern Lüsternheit

und es ſcheint faſt, als ob die Leidenſchaft für Gretchen der Ermannung zum beſſern Selbſt günſtig ſein wollte.

Wir ſehen den Fauſt plötzlich in der Einſamkeit, er freut ſich, daß die Natur ihm nicht bloß ihre Außenſeite vorhalte, ſondern daß er kraft des Geiſtes auch das Verborgenſte in derſelben ſich anzueignen vermöge:

Erhabener Geiſt, du gabſt mir, gabſt mir Alles,
Warum ich bat. Du haſt mir nicht umſonſt
Dein Angeſicht im Feuer zugewendet.
Gabſt mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, ſie zu fühlen, zu genießen. Nicht
Kalt-ſtaunenden Beſuch erlaubſt du nur,
Vergönneſt mir in ihre tiefe Bruſt,
Wie in den Buſen eines Freunds, zu ſchauen.
Du führſt die Reihe der Lebendigen
Vor mir vorbei, und lehrſt mich meine Brüder
Im ſtillen Buſch, in Luft und Waſſer kennen ꝛc.

aber er erkennt auch, daß bei dieſer Wonne, „die ihn den Göttern nah' und näher bringt," er ohne den Gefährten, der kalt und frech ihn vor ihm ſelbſt erniedrigt, nicht mehr zu leben vermag. Und als dieſer Teufel, der die Liebe, wodurch die Natur dem Geiſte ſich unterordnet, zerſtören, und dagegen die kalte Begierde zum herrſchenden Principe machen möchte, zeigt ſich denn auch ſogleich

Mephistopheles. Er verspottet die den Faust jetzt erhebende Gefühlsstimmung als den Zustand der inhaltslosen, sich abzehrenden Sentimentalität, die für das Unendliche schwärmend, denn doch am Ende allein im sinnlichen Genusse Befriedigung finden könne. So auf das Verhältniß zur Margaretha kommend, weiß der Teufel die in Fausts Innerm schlafende Lust dadurch in aller Macht zu erwecken, daß er den Zustand des liebekranken Mädchens als einen solchen darstellt, worin sie des Liebhabers eigenem Begehren mit süßem Verlangen entgegen sieht. Diesen Lockungen des Satans widersteht der zu Verführende nicht, und im klaren Vorgefühle, daß, wenn auch von Gretchen die in ihm seiende Sünde aufgenommen worden, sie beide das Verderben ergreifen wird, eilt er, in jenen Abgrund sich zu stürzen, den ihm die Hölle selbst geöffnet hat.

Margaretha, die ganz nur dem Geliebten lebt, kann den Bitten des Faust nicht widerstehen; ihrer Besorgniß, die Mutter möchte von dem nächtlichen Besuche Kunde erhalten, wird dadurch vorgebeugt, daß mit Hülfe eines der Mutter beigebrachten Schlaftrunks dieselbe in jenen Schlaf versinken muß, aus dem wir allein für das Jenseits wieder erwachen. Valentin, Margarethens Bruder, ein wackrer Soldat, durchschaut das Verderben, in welches die ehemals so unschuldige und

keuſche Schweſter durch ihre leidenſchaftliche Liebe geſtürzt worden; er lauert ihrem Verführer auf, geht auf freier Straße von ſeiner Seite einen ehrlichen Zweikampf mit demſelben ein, muß aber, da die Künſte und Ränke des Satans wider ihn ſtreiten, erliegen, und verkündet ſterbend dem um ihn ſich verſammelnden Haufen des Volks die Schande, welche ſich Gretchen zugezogen hat.

Fauſt, um dem Blutgerichte zu entfliehen, verläßt Margaretha. Damit ihn das Gewiſſen zur Verlaßnen nicht zurückführe, ſucht der Teufel den bei aller ſeiner Sünde noch immer nicht vollkommen Eingeteufelten, vielmehr im Gewiſſen Beunruhigten durch den Spektakel der auf dem Blocksberge gefeierten Walpurgisnacht zu erheitern.

Manche Geſtalten und Gruppen, welche in dieſer Nacht wir zu ſehen bekommen, ſtreifen an das Aeußerſte, was überhaupt die Poeſie, wenn ſie ſich ſelbſt nicht auflöſen und in ihr Gegentheil, in das Häßliche, ſich verwandeln ſoll, dem Auge vorführen kann. Gleichwohl wird aber auch wegen dieſer Scenen der Dichter vom Standpunkte der Sittlichkeit aus gerechtfertigt werden müſſen. Wie der aus der Sphäre des Gemeinen und Häßlichen entnommene Stoff hier uns entgegentritt, iſt derſelbe nicht mehr die nackte, rohe Erſcheinung des Lebens; das Licht der Phantaſie hat den vorge-

führten Bildern zwar die ihnen eigenthümlich sittliche und intellectuelle Verkehrtheit gelassen (die Milderung oder gar Beschönigung des Gemeinen würde gerade unsittlich sein); aber das an sich Häßliche ist so weit verwandelt, so in Laune und in Ironie aufgehoben, daß die Empfindung des Ekelhaften und Widrigen ganz zurücktritt. In aller Verworrenheit und Auflösung begegnet uns immer der klare, über dem Ganzen schwebende Geist des Poeten, und deshalb fühlen wir uns auch im Anblicke der höchsten Verkehrtheiten frei, und wir glauben an jene ewige Macht, durch welche auch das Disharmonische, das von dem Ganzen durch Willkür Getrennte, wieder in das reine Wesen, in die göttliche Einheit zurückgeführt werden wird. Wenn gleich in Darstellung der Walpurgisnacht, worin sowol das, was in der alten, über den Blocksberg sich verbreitenden Sage erzählt wird, als auch die wunderlichsten Erscheinungen der Gegenwart selbst, in Einem Gemälde vereint werden, der Künstler dem ungebundenen Spiele seiner Laune sich überlassen hat, so würde man doch die Bedeutung dieser Nachtscenen verkennen, wollte man sie als willkürliche Theile des Drama und ohne Verbindung mit der Haupthandlung selbst ansehen. Vielmehr scheint nach dem, was in Fausts Innerm vorgegangen ist, und was er im Bunde mit dem Bösen wirklich verübt hat, ein solches wildes Nacht-

ſtück nothwendig zu ſein, in demſelben allein die ganze Zerriſſenheit und Verkehrtheit, worin der Frevler ſich jetzt befindet, und in dem er durch den Humor und die Spiele des Satans ſich zu erheitern ſucht, dargeſtellt werden zu können. So läßt auch der, der Walpurgisnacht folgende Traum, jenes entſetzlich komiſche Intermezzo, uns einen tiefen Blick in des Gefallenen Seele thun und offenbart äußerlich, was ihn im Innern zerrüttet. Wie in Fauſts Bewußtſein Gottes Lichtſtrahl, die Wahrheit, durch Irrthum und Sünde ganz unkenntlich gemacht und verdunkelt wurde, ſo zeigen auch die in dem Nachtſpiele agirenden Perſonen in den mannigfaltigſten Geſtalten recht deutlich die Wahngebilde und Truggeiſter, durch welche die abſtracte Reflexion den Menſchen von dem Grunde der Wahrheit trennen und ihm die Einbildungen der bloßen Subjectivität als das reine Weſen vorgaukeln will. Die Luftgebilde müſſen ſich jedoch auflöſen, das ganze Intermezzo muß als ein Traum verſchwinden, ſobald das Orcheſter pianiſſimo anhebt:

Wolkenzug und Nebelflor
Erheben ſich von oben.
Luft im Laub und Wind im Rohr
Und alles iſt zerſtoben.

Aber Fauſts eigenes Gewiſſen entflieht nicht mit

den Gestalten der seine Sinne umgaukelnden, lustigen Traumwelt; der Geängstigte kann bei allem Widerstreben der so lästigen Selbstqual nicht enthoben, von dem Bewußtsein der ihn so drückenden Wahrheit nicht losgerissen werden. Denn als nach seinem Erwachen aus dem Traume er erfährt, daß die von ihm verlassene Margaretha Kindesmörderin geworden, in den Kerker eingeschlossen und vom Gerichte verurtheilt ist, da entbrennt er im entsetzlichen Grimme wider sich selbst und wider den Gefährten, der ihn bis dahin durch die wilden Possen des satanischen Spiels zu zerstreuen suchte. Auch gegenwärtig gibt sich Mephistopheles in seiner eigentlichen Teufelsnatur zu erkennen; dem der Verzweiflung Erliegenden erwiedert er in jener grausigen Kälte, wie sie nur dem Satan möglich ist:

„Sie ist die Erste nicht!"

Nun erreicht Fausts Ingrimm und Entsetzen den äußersten Grad; er fleht, daß der unendliche Geist jenes Ungeheuer wieder in Hundesgestalt verwandele, damit es auf dem Bauche vor ihm krieche und er selbst es mit den Füßen treten könne; aber von der Verbindung mit diesem ihm so entsetzlichen Ungeheuer kann er auch jetzt sich nicht trennen. Um Margaretha zu befreien, eilt er auf des Satans schwarzen Zauberpferden und in dessen Gesellschaft während der Nacht (indem er dem

Schaffotte, auf dem am kommenden Morgen die Verurtheilte hingerichtet werden soll, vorbeigeführt wird) zum Kerker.

Margaretha ist ein poetischer Charakter, den allein derjenige Künstler zu schaffen vermochte, der mehr als irgend ein anderer dazu bestimmt war, die Seele des Weibes in aller ihrer Unschuld, Leidenschaft und Zerrüttung auch im Gedichte zu offenbaren. Die ganze Verwandelung in Gretchen, wie es kam, daß das Anfangs so unschuldige, kindliche Bürgermädchen durch die in ihr aufkeimende, hervorbrechende und immer weiter um sich greifende Leidenschaft endlich in jenes Verderben gestürzt wird, worin wir sie im Anfange der Schlußscene erblicken, scheint mit psychologischer Nothwendigkeit zu erfolgen. Dieser Charakter ist bei aller individuellen Wahrheit für uns nicht bloß dies einzelne Mädchen, sondern wir glauben in ihm das Schicksal des Weibes überhaupt, das nur dem einen Manne lebt, durch dessen Treue oder Untreue Himmel oder Hölle in den eigenen Busen aufnimmt, wieder zu sehen. Daher denn jenes innige Mitgefühl, das Margaretha in uns erweckt; in nicht wenigen Scenen ist das Interesse für sie so vorherrschend, daß ihr im Gefühle die Wahrheit so tief ahndendes, in der Liebe so treuherziges Gemüth unsre Theilnahme an dem wankelmüthigen, an sittlicher Kraft abnehmenden Faust wirk-

lich zu schwächen scheint. Wie sehr aber auch Margarethens entsetzliches Verbrechen und der elende Zustand, worin wir sie im Kerker erblicken, durch ihre leidenschaftliche Liebe zum Faust und durch dessen Treulosigkeit unserm Mitgefühle verständlich wird, wir die Möglichkeit, so tief zu fallen, in der Natur des Menschen, und namentlich in der des Weibes, gegeben finden: so würde man doch die Bedeutung der Darstellung gänzlich verkennen, wenn man meinen wollte, Margaretha habe, weil sie nur liebendes Weib sei, auch nothwendig so handeln müssen, sie sei wider ihr sittliches Bewußtsein, ohne alle Schuld (welche Freiheit im Handeln voraussetzt) von dem Verhängnisse dazu bestimmt worden, dem Verführer als ein Opfer zu fallen.

Daß Margarethens eigenes, sittliches Bewußtsein sie nicht von dem begangenen Frevel frei sprechen, durch alle Vorspiegelungen der Sinne, selbst durch die nächtlichen Schauer des Wahnsinns, die im Innern sie anklagende Stimme Gottes nicht übertäubt werden kann, zeigt vor allem die Schlußscene der Tragödie.

Schon während Faust die Kerkerthüre eröffnet, erweckt der aus dem Innern dringende Gesang der Jammervollen:

Meine Mutter, die Hur,
Die mich umgebracht hat!

Mein Vater, der Schelm,
Der mich gessen hat!
Mein Schwesterlein klein
Hub auf die Bein,
An einem kühlen Ort;
Da ward ich ein schönes Waldvögelein,
Fliege fort, fliege fort.

geheime Ahndungen und schauerliche Erwartungen in unserer Brust. Wie Gretchen in ihrem Wahnsinne den eintretenden Freund nicht erkennt, in ihm den Henkersknecht, der sie zum Richtplatze abführen will, zu sehen glaubt, und diesen nur noch um wenige Stunden Erhaltung ihres Lebens bittet, ist herzergreifend. Jener Wahn der Unglücklichen, als ob das Kind noch lebe, und die süße Milch aus der Mutterbrust begehre, scheint unsre Wehmuth und unser Mitleid auf das Höchste zu steigern; aber Empfindungen von noch ganz anderer Art bemächtigen sich unser, als bei des tief bewegten Faust lautem Ausruf „Gretchen, Gretchen" die Unglückliche den Geliebten wieder erkennt, sie auf Momente das Verderben, das ihr schuldbeladenes Haupt getroffen hat, vergißt, und jenes Wonnegefühl, in welchem sie als Unschuldige einst auf den Freund blickte, wieder in ihrer Brust zu erwachen scheint. Wunderbar ist in den unmittelbar folgenden Ergießungen der

noch nicht vom Wahnſinne völlig frei werdenden Margaretha das ſüße Gefühl, den Geliebten wieder zu haben, mit den grauſigen Empfindungen, die das Bewußtſein erweckt, den Geiſtern der Hölle anzugehören, vereint worden. Wem wie mir die Erhebung zu Theil wurde, dieſe Zuſtände durch die herrliche Kunſt einer Julie Gley auf der Bühne dargeſtellt zu ſehen, der wird ſich vollkommen überzeugen, wie es möglich iſt, durch alle Ausbrüche des Entſetzens, die der verwirrende Wahnſinn und das Grauſen vor der im eigenen Innern hauſenden Nachtwelt hervorruft, zugleich den Ton der vollen, friſchen Jugend, der traulich herzlichen Liebe, wie er allein von dem lebensvollen Mädchen gehört wird, mit durchklingen zu laſſen.

Daß Margaretha, wenn gleich ihr Fauſt die Möglichkeit zur Rettung zeigt, doch demſelben nicht folgt, vielmehr als die Schuldbewußte in dem über ſie ausgeſprochenen Todesurtheile die Stimme Gottes erkennt und dieſem Gottesgerichte vertrauend ſich übergibt, wirkt, daß das tragiſche Gefühl immer reiner ſich verklärt, das Allerheiligſte immer mehr dem Auge des Sterblichen ſich entſchleiert.

Die zwar am Wahnſinne Leidende, aber immer doch durch das Bewußtſein der Schuld in ihrem Gewiſſen Beunruhigte erkennt, als Mephi-

ſtopheles erſcheint und ſie nebſt Fauſt zur eiligen Flucht auffordert, mit einem Male in aller Wahrheit ſich ſelbſt, wie ihr Verhältniß zu den beiden ſie Umgebenden. Sie ſieht, daß durch die Hülfe des Teufels ſie für jetzt dem Gerichte Gottes entfliehen und dem Geliebten wieder vereint werden kann; aber ihr ſittliches Bewußtſein ſchwankt nicht, was von ihr zu wählen ſei. Margaretha will ihr zeitliches Leben verlieren, damit ſie, als ſchuldiges Opfer dem Gottesgerichte fallend, ihr ewiges Leben wieder gewinne. Dies Gefühl, daß Margaretha, als ſie der zu ihrer Rettung ſich anbietenden Hülfe des Böſen und ihrer irdiſchen Liebe zum Fauſt entſagt und dagegen ganz dem göttlichen Willen ſich geweiht hat, durch dieſe freie Handlung auch wieder der göttlichen Gnade theilhaftig und mit Gott verſöhnt wird, bemächtigt ſich unſer Aller. Darum iſt denn auch jene ſich jetzt erhebende Stimme „Sie iſt gerettet!“ am wenigſten als ein wie plötzlich eintretendes, mit der Handlung ſelbſt gar nicht verbundenes Wunder zu betrachten. Dieſe Stimme ſpricht die in unſer Aller Bewußtſein ſich offenbarende Wahrheit aus; was aber in uns Allen die Wahrheit iſt, das muß die Wirkſamkeit des göttlichen Geiſtes ſelbſt ſein. Indem ſo durch den Schluß dieſer Tragödie uns recht offenbar wird, wie alles Menſchliche da nur zur vollen Reinheit und

Heiligkeit ſich verklärt, wo daſſelbe von der Willkür und dem Böſen befreit und mit Gott vereint iſt: ſo werden auch wir durch die tiefe und klare Begeiſterung, die hier dichtete, über den Zwieſpalt und die Zerriſſenheit des zeitlichen Lebens wirklich erhoben, und wir erkennen die Nähe des heiligen Weſens, in dem kein Dunkel, ſondern nur Wahrheit und Seligkeit iſt.

# Siebente Vorleſung.

Wie durch Göthe die deutſche Poeſie zum vollen Leben erwachte, durch ſeine Schöpferkraft die Wirklichkeit wieder als ein Land der Wunder, aus dem die Phantaſie ihre Fülle und ihre Wahrheit nimmt, da ſtand; ſo wirkten auch die zum Theil mit oder unmittelbar nach Göthe aufſtehenden Talente, daß die vaterländiſche Dichtkunſt immer reicher ſich entwickelte, immer mehr die Eigenthümlichkeit des deutſchen Gemüths auch im Geſange ſich offenbarte. Indem es mir in dieſen Vorträgen vor Allem darum zu thun iſt, diejenigen Momente der poetiſchen Literatur Deutſchlands hervorzuheben, durch die ein eigentlicher Umſchwung in der Gefühls- und Denkungsweiſe des ganzen Volks herbeigeführt wurde, ſo liegt es nicht in meinem Vorhaben, eine vollſtändige Kritik

aller in mancher Hinsicht merkwürdigen Dichter mitzutheilen; vielmehr werde ich mich darauf beschränken, den Gang der Literatur von dem Jahre 1773 bis zum Anfange dieses Jahrhunderts im Allgemeinen zu bezeichnen, und nur bei der Charakteristik derjenigen Männer länger verweilen, die durch poetische oder kritische Wirksamkeit bedeutend in die gesammte Bildung der Nation eingriffen. Ich wende mich zunächst zu den Lyrikern, gehe dann zu den epischen und dramatischen Dichtungen über, und wenn ich auch den Standpunkt der ästhetischen Kritik in dieser Zeit angegeben habe, werde ich noch diejenigen Bewegungen darzustellen suchen, durch welche während des Ausganges des vorigen und im Anfange dieses Jahrhunderts die neueste Epoche in der Geschichte der deutschen Poesie und Aesthetik beginnt.

Gottfried August Bürger (geboren 1748, starb 1794.)

ist bei allen Mängeln, die eine strenge Kritik in ihm aufgefunden hat, nächst Göthe der ausgezeichnetste Lyriker dieser Zeit.

Bürger wollte die Poesie zu einem Gemeingute des ganzen Volks machen; diejenigen Vorstellungen und Gefühle, die nicht dem Herzen Aller verständlich waren, schienen ihm der dichterischen

Welt fern zu liegen, und er ſtrebte dagegen recht ſichtbar, Innigkeit, Kraft und Popularität dem Ausdruck ſeines Geſanges zu geben. Durch dieſes Streben nach Energie und Faßlichkeit bildete ſich in ihm eine Manier, die zwar höchſt originell ſich äußert, oft bewunderungswürdig und großartig hervortritt, häufig aber den Dichter verhindert, daß er zu einem reinen Kunſtſtyle, in dem alle zufällige Beimiſchungen aus der Individualität entfernt ſind, ſich erhebt. Am bedeutendſten iſt er in der Ballade. Wenn gleich er in derſelben die einfache Tiefe, die wir in den alten Volksliedern und in Göthe's vollendeten Geſängen bewundern, ſich nicht aneignen konnte, ſo entſchädigt er dafür durch andre ihm eigenthümliche Schönheiten. Was uns in ſeinen Romanzen vor allem erfreut, iſt jener forteilende dramatiſche Geiſt, der bei der Beſchreibung der Nebentheile nie mit Vorliebe verweilt; jene einzige Malerei, wodurch die Charaktere und Seelenzuſtände, aus denen die That und das einbrechende Verderben hervorgeht, mit wenigen, bedeutungsvollen Zügen gezeichnet werden; ferner haben dadurch dieſe Seelengemälde für jeden Unverbildeten einen ſo wunderbaren Reiz und eine ſo ſeltene Anziehungskraft, daß, wie hier der Künſtler in Darſtellung des Furchtbaren die bange Erwartung immer mehr ahnden läßt, als er wirklich dem Auge entſchleiert, er die

geheimsten Tiefen der Phantasie und ein wahres Grauen vor der, während der Mitternacht uns umgebenden Geisterwelt in uns zu erwecken weiß. Das Meisterwerk bleibt in dieser Kunst Lenore; nächst derselben sind am bedeutendsten: der wilde Jäger, des Pfarrers Tochter zu Taubenhain und die Entführung. Seine scherzhaften Erzählungen haben bei weitem nicht den Werth der Romanzen. Wenn gleich auch diese Dichtungen ein gewisses, ein mehr äußeres, als inneres Leben bewegt (Frau Schnips, der Kaiser und der Abt), so erhebt sich doch der Dichter hier selten über den gewöhnlichen Scherz und sinkt bisweilen sogar, besonders in der Europa, in den Ton des gemeinen Bänkelsängers. Wie ihm der rein komische und humoristische Styl nicht gelingen wollte, so konnte er auch die feierliche Erhabenheit der Ode sich nicht zu eigen machen. Versucht er dies, so liefert der sonst so empfindungsreiche Künstler kalte, rhetorische Prachtstücke, in denen, wie im Liede an die Einzige, der poetische Körper glänzender als irgend sonst wo leuchtet, wo aber die Seele fast ganz zurücktritt. Dagegen überaus vortrefflich, vielleicht unvergleichlich ist Bürger im herzlich-naiven Liede. Gedichte, in denen traulicher gekos't, überhaupt das Geheimniß der Liebe inniger und poetischer verrathen würde, als in so

vielen Liedern an Molly, hat die deutsche Sprache nicht aufzuweisen. Bürgers Versuchen im Sonette fehlt zwar jene Vollendung der Form, die sein jüngerer Freund A. W. Schlegel gezeigt hat; doch sind auch seine Sonette keine willkürliche Spiele, und schwerlich möchte jene Gefühlsstimmung, die in „Trauerstille" sich offenbart, in irgend einer andern Gesangsweise sich aussprechen können.

Friedrich Graf zu Stolberg wurde geboren 1750, starb 1819.

In der Ode, in der ihm Klopstock, dem er auch durch Vorliebe für die orientalische Bilderpracht verwandt ist, das höchste Vorbild blieb, charakterisirt ihn Adel des Gefühls, Hoheit des Gedankens und überhaupt ein Streben nach Erhabenheit und Kühnheit. Jedoch gelingt ihm das Großartige und Glanzvolle nicht immer, und in manchen seiner lyrischen Ergießungen wird eine gerechte Kritik mehr ein Haschen und Stürmen nach Poesie, als eine wahre Eingebung der Musen sehen können. Aber ein anderer, und zwar der größere Theil seiner Gedichte, ist aus ächter Begeisterung hervorgegangen. Besonders ist er in jener lyrischen Weise, die zwischen der Pracht der Ode und dem schmucklosen Liede die Mitte hält, wahrhaft vortrefflich.

Hier, wo seinem warmen Herzen die dem Menschen nächsten und heiligsten Gefühle für Freundschaft, Liebe, Natur und Vaterland in so reicher Quelle strömen, entzückt er durch Wärme und Innigkeit der Empfindung, und Kraft und Feuer der Darstellung wie wenige Dichter. Wenn so Stolberg, ohne nachzuahmen, ganz seiner eigenthümlichen Gefühlsweise, seiner Begeisterung für das Schöne, was er im eigenen Innern und in der Wirklichkeit erlebt, oder in der Geschichte wahrgenommen hat, sich hingibt: so wird er, ohne ein bestimmtes Bewußtsein davon zu haben, wahrer und deutscher, als der von ihm mit Recht so hochverehrte Klopstock es je sein konnte. Denn ihm ist das deutsche Wesen nicht ein von der Geschichte und lebenden Sage ganz getrenntes, nur mögliches Ideal; vielmehr in jener Zeit, in der bereits unsre christlich-deutsche Gemüthswelt sich ausgebildet hatte, in dem thatkräftigen, lebensvollen Mittelalter, verweilt sein patriotischer Enthusiasmus. Vor allen sind es einige Balladen und empfindungsvolle Lieder, in denen der herrliche, ritterliche Geist der Vorzeit recht in bestimmten Zügen der Einbildungskraft vorgeführt wird, und wo auch die einfache, klare Sprache ganz in den Ton des ächten Volksliedes übergeht.

Christian Graf zu Stolberg, geboren 1748, starb 1820.

Der Charakter seiner Poesie ist dem des Bruders verwandt; jedoch übertrifft ihn dieser an Reichthum der Phantasie und Gedankenfülle. Am glücklichsten ist Christian Stolberg in einigen Liedern und Balladen, die, überaus innig und wahr empfunden, in eine so herzliche Sprache des Gesangs sich ergossen haben, daß sie im Gedächtnisse und im Munde des deutschen Volks immer fortleben werden. Auch die Uebersetzung des Sophokles, welche von Stolberg bereits 1787 vollendet wurde, verdient noch immer gelesen zu werden. Zwar ist dieselbe, vom Standpunkte der philologischen Gründlichkeit aus betrachtet, schwach, und in dieser Hinsicht längst übertroffen worden; aber sie erfreut sich eines frischen, seelenvollen Ausdrucks, der leider in keiner der spätern Uebersetzungen wieder gefunden wird.

Ludwig Christoph Hölty, geboren 1748, starb 1776.

Die in den Gesängen dieses so früh verstorbenen Dichters vorwaltende Gemüthsstimmung ist elegische Wehmuth. Schönheit der im Maischmucke blühenden Erde, Liebe, welche die Sommernacht zum Paradiese erhebt, Hinfälligkeit der Schönheit des Menschen wie der Natur, das Grab,

auf dem auch der, die Erinnerung erhalten sollende Leichenstein so bald verwittert, Hoffnung, daß jenseits der Gruft die treue Liebe zum neuen Morgen erwacht und ihrer ein ewiges Leben wartet, sind die Vorstellungen, denen wir in Höltys Gefühlsweise fast immer begegnen, und die hier milde und rein in Einen elegischen Seufzer sich auflösen. Freilich erreicht die Wehmuth des melancholischen Hölty schon die äußerste Grenze der modernen Elegie. Will der Dichter die Klage wegen der Hinfälligkeit des Schönen noch weiter ausbreiten, löst sich die Sehnsucht noch mehr von dem, was die Wirklichkeit selbst darbietet, ab, so ist Gefahr vorhanden, daß die Wahrheit der Empfindung ganz in inhaltslose, leere Sentimentalität sich verwandelt. Matthisson, der mit Bewußtsein Höltys Manier sich aneignen wollte, ist bereits in mehreren Gedichten inhaltslos.

Diese vier Dichter, die in Göttingen zusammen studirten, hier in Verbindung mit Voß und mit Miller 1772 den Haynbund gründeten *), und die auch nach ihrer Entfernung von der Universität in dem Göttingischen und Hamburgischen

*) Bekanntlich war Bürger, der bereits Göttingen verlassen hatte, nur Freund, nicht eigentliches Mitglied des Bundes.

Musenalmanach einen äußern Vereinigungspunkt hatten, wirkten kräftig, daß die in Deutschland wiedergeborne Dichtkunst immer freier und selbstständiger sich entwickelte. Alle diese sechs Jünglinge, denen an Eifer der ihnen befreundete Boie nichts nachgab, waren dadurch auf das Innigste mit einander verbunden, daß sie das ächt Vaterländische, den Ton der Einfachheit und Natur, jeder auf eigenthümliche Weise auch im Gesange zu offenbaren strebten. Indem die Wirkung, welche sie in der Gefühlswelt der Nation zurückließen, mit jenen großen Bewegungen, die Göthe's Jugendschöpfungen hervorbrachten, zusammentraf: so mußte das Interesse sowol an der durch Klopstock veranlaßten, in das Gestaltlose und in leere, rhetorische Pracht sich verlierenden Bardenpoesie, als auch an dem geistlosen Tändeln und Spielen der Gleim nachahmenden Anakreontisten immer mehr abnehmen, und dagegen Kraft, Fülle und Wahrheit auch in der Poesie wieder gesucht werden.

Matthias Claudius, geboren 1743, starb 1814.

In den Gesängen, die während dieser Zeit Claudius dichtete, athmet ein herrlicher Geist, der überaus originell in heitrer Laune und in naiver Treuherzigkeit sich ausspricht. Einige seiner Lieder haben durch die Art und Weise, wie in denselben

die reinſte Freude mit tiefem Ernſte in der populärſten und anſchaulichſten Sprache vereint ſind, einen ganz eigenen Zauber, wodurch ſie immer im Geſange des deutſchen Volks fortleben werden.

Johann Georg Jakobi, geboren 1740, ſtarb 1814.

Wenn gleich dieſer Dichter, der in ſeiner Jugend die leichte Manier der franzöſiſchen Erotiker nachahmte, an Tiefe der Empfindung den genannten Lyrikern nachſteht, ſo ſind doch unter den Liedern, welche Georg Jakobi im ſpätern Mannesalter ſang, einige, die durch Sinnigkeit, Adel des Gefühls und Wohllaut den reinſten Eingebungen der Muſe beigeſellt werden müſſen.

Friedrich Matthiſſon, geboren 1762, ſtarb 1831.

Auffallend ahmte er die von Hölty angegebene Gefühlsweiſe nach; jedoch nicht mit gleichem Glücke. Jene elegiſche Wehmuth, die dort aus den innern Bedürfniſſen des Herzens hervorgeht, wird hier beabſichtigte Kunſt, und die rein menſchliche Rührung, die in Hölty nicht ohne das Gefühl der Erhebung ſich regt, verwandelt ſich bei Matthiſſon nicht ſelten in den weinerlichen, oder gezierten Ton. So iſt auch die Art und Weiſe, wie dieſer Dichter die uns umgebende Natur in

der Poesie hervortreten läßt, keinesweges zu loben, und es wird so die Aufgabe, welche die Dichtkunst zu lösen hat, geradezu verkannt. Es liegt in dem Wesen der Poesie, daß sie vor allem die innere sittliche Welt des Menschen selbst aufschließen will; der begeisterte Sänger wird deshalb nur in den Fällen die äußere Natur darstellen, wo dieselbe ganz beseelt, mit der Gemüthswelt verbunden ist, mit dieser gleichsam in Einen Grundton sich auflöst. Dies sehen wir in einigen der herrlichsten Werke der Romantik, wie in Shakspeares Romeo und Julie, in Göthe's Werther und in Tiecks Genoveva. Wenn dagegen der Dichter sich darin gefällt — was bei Matthisson so häufig statt findet — die äußern Naturgegenstände ganz abstract, in ihrer Trennung von der innern, sittlichen Welt zu beschreiben, so verliert er das Gebiet, auf dem er eigentlich herrscht, und er kann bei den ihm zu Gebote stehenden Mitteln unmöglich mit dem Landschaftsmaler, dem er nachstrebt, wetteifern. Dieser zeigt uns die Seele der Natur, indem er auf einer Fläche dem Auge ein Ganzes vorführt; der Dichter dagegen, der die Thätigkeit der Idee, wie dieselbe durch das freie Handeln in der Zeit sich entwickelt, darstellt, vermag nicht das im Raume Nebeneinanderliegende, das Coexistirende, in Eine Anschauung für die Phantasie zu concentriren. Vergl. Lessings treff-

liche Bemerkungen über den Unterschied der Malerei und Poesie im Laokoon S. 126 — 159.

Johann Gaudenz von Salis (geboren 1762.)

ist auch als Lyriker in mancher Hinsicht seinem Freunde Matthisson verwandt; jedoch ist in Salis Gefühlsweise mehr Frische und Innigkeit. Hätte derselbe auch nur „das Grab" gesungen, sein Dichterkranz würde nie verwelken.

Ludwig Theobul Kosegarten, geboren 1758, starb 1818.

Bei entschiedenem Talente zur Poesie und bei dem Streben, etwas Bedeutendes in derselben hervorzubringen, hat doch Kosegarten selten ein schönes, von unpoetischen Bestandtheilen gereinigtes Ganze hervorgebracht. Der Grund seiner vielfachen Verirrungen im Gebiete der Dichtkunst liegt darin, daß er sich selbst nicht hatte, seine eigene Individualität aufgab, und die Gefühlsweise anderer, zum Theil größerer Künstler sich aneignen wollte. So nur wird es begreiflich, wie der wirklich begabte Kosegarten bald Klopstocks, bald Ossians, bald Bürgers und Vossens Manier nachahmt, und das, was in diesen Dichtern ungewöhnlich und kühn ist, in das Abenteuerliche, ja sogar in das Grimassenartige hinüberspielt.

In denjenigen Gedichten, wo er das Fremde abstreift und die Kraft der eigenen Empfindung hervortreten läßt, ergreift er so innig das Herz, daß kein Gefühlvoller dem Strome der edelsten Begeisterung widerstehen kann *).

Christian Friedrich Daniel Schubart, geboren 1739, starb 1791.

Er hat noch weniger als der eben genannte Dichter den Ton der Wahrheit und Natur treffen können. In den meisten seiner Oden und Hymnen ist weit mehr Rhetorik und auflodernde Hitze, als eigentlich poetische Tiefe und lyrisches Feuer; und nur einige Volkslieder sind es, in denen Schubart zur reinen, klaren Poesie sich erhebt.

Christoph August Tiedge, geb. 1758.

Seine Elegie „auf dem Schlachtfelde von Kunersdorf" gehört durch Tiefe der Empfindung, sin-

*) Möchte daher doch einer unter den noch lebenden Freunden Kosegartens eine sorgfältige Auswahl aus dessen zahlreichen Poesien veranstalten. Die letzte Ausgabe (Dichtungen 8 Bände) ist bei weitem nicht kritisch genug. Vieles ganz Unbedeutende ist aufgenommen, dagegen werden manche kräftige Ergießungen, die in ältern Ausgaben und Zeitschriften sich vorfinden, vermißt.

nige Naturmalerei und durch Wohllaut der Sprache, bei manchen überaus matten, prosaischen Stellen, zu den ausgezeichnetsten, modernen Elegien; in seinen meisten übrigen lyrischen Gedichten dagegen verschwimmt durch Breite der Darstellung die Poesie fast gänzlich. Das von Tiedge herausgegebene Gedicht „Urania" erfreut an mehreren Stellen durch Wärme der Empfindung und Wohllaut der Verse; aber das Ganze kann von einer unbefangenen Kritik eben so wenig für ein poetisches Kunstwerk, als für ein über den Zweifel zur Wahrheit erhebendes Erbauungsbuch gehalten werden. Wo die künstlerische Begeisterung dichtet, da sucht sie die Wahrheit nicht in der Form der Reflexion dem zweifelnden Bewußtsein begreiflich zu machen; vielmehr beruht gerade darin das Wesen der Kunst, daß sie die Idee, die als solche nichts anders als die Wahrheit selbst ist, unmittelbar in der Erscheinung darstellt. War nun dem Verfasser der Urania die Poesie selbst untergeordnet, und wollte er auf vermittelnde Weise (als Lehrer der Religion) zur Wahrheit hinführen, so hätte er nicht mit abstracten, moralischen Reflexionen, die sehr an Kants formale Principien erinnern, sich begnügen müssen; vielmehr als wahrhafter Christ die geoffenbarte Religion, in der alle Zweifel gelöst sind und in der das Jenseits nicht bloß dunkel geahndet, sondern als Wirklichkeit erkannt wird,

zum Mittelpunkt des Ganzen machen ſollen. Wie Tiedge am Schluſſe des fünften Geſanges des Gottmenſchen beiläufig erwähnt, iſt derſelbe nicht der Weltheiland, der alleinige Weg zu Wahrheit, ſondern „der größere Sokrates der Chriſten" wird als das höchſte Beiſpiel des ſtandhaften Muthes bewundert. Konnte dieſe Urania lange Zeit manchen gebildeten Familien die Stelle eines Andachtsbuchs vertreten, empfanden die Leſer kein Verlangen nach tieferer Erkenntniß, und regte ſich bei der anhaltenden Lecture der ſo breit ausgeſponnenen Verſe nicht das Gefühl der langen Weile: ſo beweiſen ſolche Erſcheinungen, wie weit die moderne Reflexion von dem innern Grunde des vollen Lebens ſich entfernt hat, und wie die ſentimentale Empfindung, der die wirkliche Wahrheit zu markig und drückend iſt, doch mit den Schatten derſelben Spiel treiben will.

Wie überhaupt die kräftigen, mit oder nach Göthe ſich erhebenden Talente dadurch von der unmittelbar vorhergehenden Dichtergeneration ſich unterſcheiden, daß ſie die Fülle, den poſitiven Inhalt des Lebens, darſtellen wollten, ſo ward durch Voß und Fr. Müller Geßners Idylle nicht nur übertroffen, ſondern durch Beide der wahre Charakter dieſer Dichtungsart in Deutſchland erſt begründet.

Johann Heinrich Voß (geboren 1751, starb 1826),

der nach Theokrit und Homer sich gebildet hatte, und dem kräftigen Gefühle in der eigenen Brust traute, suchte den Schauplatz der Idylle nicht in einem durch Abstraction gebildeten und deshalb ganz farblosen Arkadien auf, sondern aus jenen Verhältnissen und Bedingungen des sittlichen Lebens, die, frei von Convenienz und Raffinerie, die rein menschliche Natur wahr und einfach offenbaren, wollte er die bukolische Poesie erblühen lassen. Hätte Voß, bei seinem reinen Naturgefühl, auch noch wahre Laune, neckende Grazie und jenen geistigen Hauch besessen, durch den selbst das zunächst Liegende und scheinbar Unbedeutende zur Poesie verklärt wird: er würde das, wohin er strebte, erreicht haben, und in der volksthümlichen Idylle ein vollendetes Muster sein. Aber, um die eigentliche Meisterschaft gewinnen zu können, gebrach es ihm an schöpferischer Phantasie; da diese ihm nicht verliehen war, so hat er bei allem löblichen Streben nach Wahrheit und Kraft nicht sowol das eigentliche Wesen des Lebens, als vielmehr einzelne Erscheinungen desselben dargestellt.

In der Luise fesselt uns die frische und anmuthige Naturmalerei; doch stören diesen angenehmen Eindruck nicht selten die in das Kleinliche

und Uninteressante sich so sehr verlierenden Beschreibungen. Die hier auftretenden Charaktere erfreuen sich eines behaglichen Wohlseins, nur vermißt man bei den vielen Gesprächen über Essen, Trinken ꝛc. zu sehr das Hervortreten solcher Gemüthszustände, in denen sich das innere Leben der Seele, sei es im Scherze, in Freude, oder in Wehmuth, äußert. Indem daher in der ganzen Idylle fast gar keine Situationen gezeigt werden, welche die Fülle des Herzens und die Kraft der Phantasie hervorrief, so kann der mit dieser sich selbst so behaglich fühlenden Gesellschaft vertraut werdende Leser sich in derselben des Gefühls der langen Weile nicht immer erwehren.

Unter den kleinern Idyllen ist der „siebzigste Geburtstag" vortrefflich. Derselbe hinterläßt einen ähnlichen Eindruck, wie das schönste niederländische Gemälde. Die Liebe, mit der hier auch das beschränkte Leben ausgemalt worden, die tiefe Einfalt und Wahrheit der Empfindung, welche im Ganzen athmet, hat etwas so Trauliches und Wohlthuendes, daß die Schönheit dieses Gedichts in seiner Art wirklich einzig ist. Den übrigen Idyllen dagegen kann nicht ein ähnliches Lob ertheilt werden. Die in denselben uns begegnenden Charaktere scheinen freilich nicht Neigung zu haben, wie Geßners Schäfer, in Luftgestalten zerfließen zu wollen (die nordische, handfeste Na-

tur der Voſſiſchen Bauern iſt ſehr merkbar); nur fehlt ihnen die ſüße Anmuth, wodurch Theokrit uns bezaubert. Aeußerungen kräftiger Natur, naiver Unſchuld und kecker Ironie wünſcht man da, wo kahle, ſpießbürgerliche Geſinnung und nüchterner Ernſt das Spiel der Grazie verbannen wollen. Durch die Anmuth erſchließen ſich auch jene Theile der Natur, in denen allein die ſtarre, bewegungsloſe Maſſe zu walten ſcheint, zum Leben, und die Seele verbreitet ſich in aller Freiheit über dieſelben; in Voſſens Dichtungen dagegen bleibt der irdiſche Stoff zu materiell, und will ſich nicht aufnehmen laſſen in das geiſtige, ideale Leben.

Als Lyriker war Voß überaus fruchtbar; aber nur in einigen Geſängen erfreut er durch Adel der Geſinnung, lautres Gefühl und treffliche Naturmalerei. In ſehr vielen Liedern dagegen macht die ſchon an den Idyllen gerügte unpoetiſche Natürlichkeit einen unangenehmen Eindruck. Wie die Gegenſtände ſelbſt, welche dem Dichter die Begeiſterung zuwehen, nicht ſelten ſolche Dinge als leckres Eſſen ꝛc. ſind, ſo werden ſtatt der lyriſchen Gefühle häufig ganz triviale Einfälle und Lebensbetrachtungen, wie man ſie jeden Tag in den Stuben der Bauern und Bürger hört, in ſchönen, wohltönenden Versmaßen ausgeſprochen. Von jener Innigkeit der Empfindung, jener ſüßen Anmuth und jenem Feuer in der Darſtelluug, durch welche

Eigenschaften der geniale Bürger in seinen Naturgesängen so sehr den Leser fesselt, hat leider wenig in Vossens breite Manier übergehen wollen.

Voß würde als poetischer Uebersetzer unbedingt vortrefflich sein, wenn er in der Weise, wie er in der ersten Uebersetzung der Odyssee und der Georgica sich zeigte, fortgeschritten wäre. In diesen beiden Nachbildungen versuchte er mit möglicher Worttreue zugleich auch die dem Original eigenthümlich poetische Schönheit wieder zu geben, und dieses Vorhaben gelang so meisterhaft, daß Alles, was bisher in sämmtlichen modernen Sprachen durch die Kunst der Uebersetzer geleistet war, möge man nun auf metrische Schönheit, oder auf Kraft, Frische und Klarheit des Ausdrucks sehen, dem, was Voß hier durchführte, gar nicht verglichen werden darf. Bald jedoch entsagte dieser den Grundsätzen, welche ihn Anfangs geleitet hatten. Sichtbar wurden einer sklavischen Worttreue und einem unglückseligen Hange, durch gewisse Kraftwörter Effect hervorzubringen, die Schönheit des Originals und der Genius der deutschen Sprache zum Opfer gebracht. In den Jahren 1802—1826, in denen die frühern Uebersetzungen gänzlich umgearbeitet und neu vollendet wurden, ward Vossens poetischer Sinn immer starrer und trockner. Der sichere Tact, wodurch das Eigenthümliche des fremden Dichters getroffen wird, verlor

ſich; dagegen ward das Zufällige, was in Voſſens eigener Manier lag, und oft ſogar an das Häßliche ſtreifte, jene Sucht, dem Verſe eine Art von Schwerfälligkeit zu geben, die Ueberhäufung bombaſtartiger Beiwörter, die der Phantaſie kein individuelles Bild zeigen, ſondern dem Ohre ein wunderliches Geſumſe bereiten, auch in die zu Ueberſetzenden hineingetragen. So ſind denn die in ihrem beſondern Charakter ſo ſehr von einander verſchiedenen Dichter Homer, Heſiod, Theokrit, Ariſtophanes, Aeſchylus, Horaz, Ovid, Shakſpeare ꝛc., wie ſie in den jetzt vor uns liegenden Voſſiſchen Ueberſetzungen ſich zeigen, ihres individuellen Lebens, wodurch ſie gerade ſie ſelbſt ſind, faſt gänzlich beraubt worden. Des Ueberſetzers eigene Manier hat ſie ſämmtlich über Einen Leiſten geſchlagen, und manchen unter ihnen bisweilen ſo übel zugerichtet, daß es eine beabſichtigte Parodie kaum ärger hätte treiben können.

Friedrich Müller, genannt der Mahler, geb. 1750, ſtarb 1826.

Wie dieſer überaus begabte Dichter in ſeinen ländlichen Schilderungen Voß, was Vollendung und Abrundung der Form betrifft, nachſteht, ſo iſt er demſelben durch Kraft der Phantaſie und Tiefe des Gefühls überlegen. In den Idyllen Satyr Mopſus und Bachidion und Mi-

lon regt sich frisches, kräftiges Leben, derber Humor und überhaupt kühne originelle Naturbegeisterung. Ulrich von Coßheim, die Schafschur und das Nußkernen spielen auf deutschem Boden; die hier dargestellten Charaktere sind ähnlich den Voßischen zum Theil biederbe, wackere Landleute; doch jene Geistlosigkeit und jener nüchterne Ernst, die bei Voß mehr als einmal eine unpoetische, befangene Gefühlsstimmung herbeiführen, sind glücklich vermieden; Laune und Scherz, denen wieder die innere Gemüthswelt tief aufregende Situationen folgen, verhindern, daß Langeweile uud Einförmigkeit eintreten. Die Hauptrüge, die von der strengsten Kritik gegen Müllers Idyllen ausgesprochen werden könnte, würde darin beruhen, daß durch die oft schnellen Uebergänge vom Zustande der Ruhe zur leidenschaftlichen Bewegung, durch Hervorhebung einzelner, pikanter Charakterzüge die dem Idylle (das nach Jean Pauls Ausdruck Vollglück in der Beschränkung darstellt) gesetzten Grenzen überschritten sind.

In der, der lyrischen Poesie verwandten Epistel sind die drei folgenden Dichter, von denen die beiden ersten auch im leichten Liede sich mit Glück versuchten, die trefflichsten während dieser Zeit.

Ludwig Friedrich Günther von Göcking, geboren 1748, starb 1826.

Innigkeit des Gefühls, heitre Laune und eine gutmüthige, bisweilen in das Weitschweifige übergehende Redseligkeit charakterisiren seine Gedichte.

Friedrich Wilhelm Gotter (geboren 1746, starb 1797)

ist minder gefühlvoll als Göcking, übertrifft denselben aber durch Feinheit des Scherzes und Eleganz des Ausdruckes.

Gottlieb Konrad Pfeffel, geboren 1736, starb 1809.

Dieser von seinem 21sten Jahre bis zu seinem Tode der Augen beraubte und besonders in der Form der Fabel sich aussprechende Dichter verdient durch innere Gesundheit, schlaue Beobachtung menschlicher Thorheiten, die aber der Wärme des Herzens keinen Abbruch thut, noch immer gekannt zu sein. Seine Episteln haben im Ausdrucke eine den Gotterschen ähnliche Eleganz; doch ist die Empfindung inniger, und ein mild melancholischer Anstrich, der besonders in Pfeffels letzten Jahren hervortritt, erhöht den Reiz derselben.

In der eigentlich erzählenden Gattung blieb, wenn von der Romanenliteratur abgesehen wird, Wieland der ausgezeichnetste Dichter. Unter seinen Nachfolgern war keiner, der ihm, sowol was die poetische Schönheit, als auch den Wohlklang und die Gewandtheit des Ausdrucks betrifft, verglichen werden darf.

Johann Baptist von Alxinger (geboren 1755, starb 1797.)

suchte im Doblin von Mainz und im Bliomberis das ernste Rittergedicht auszubilden, und verwandte besonders viel Fleiß auf Correctheit; doch um zur Poesie sich erheben zu können, gebricht es ihm an Kraft der Phantasie und an Tiefe der Empfindung.

Noch ärmer als Alxinger ist

Ludwig Heinrich von Nicolay, geb. 1737.

S. Vermischte Gedichte und prosaische Schriften von Herrn Ludwig Heinrich von Nicolay 1 – 8 Th. 1792 — 1810. kl. 4. Alles ist hier farblos, matt und leer, so daß man es kaum für möglich hält, daß ein Schriftsteller, dessen ganzes Verdienst sich auf ein Streben nach Sprachreinigkeit und auf emsigen

Fleiß im Verfemachen gründet, einſt zu einer gewiſſen Celebrität in der Literatur gelangen konnte.

Lebensvoller und inniger als Alxinger und Nicolay iſt

Friedrich August Müller, geboren 1767, ſtarb 1807.

Die von ihm herausgegebenen epiſchen Gedichte ſind Richard Löwenherz, Alfonſo, und Adelbert der Wilde.

In der komiſchen Epopöe hatte Wieland eben ſo wenig glückliche Nebenbuhler. Die travestirte Aeneide von

Aloys Blumauer (geb. 1755, ſtarb 1798.)

iſt zwar nicht arm an Einfällen des gemeinen Witzes; aber es fehlt derſelben wahre Laune und reine Ironie. Nie vermag Blumauer als ächter Komiker frei mit der Welt Scherz zu treiben, ſondern ſeine Kunſt beruht in der Perſiflage einzelner Erſcheinungen des Lebens.

Unter allen Romanen, welche, was die Darſtellung betrifft, dem Göthiſchen Meiſterwerke nachgebildet wurden, ſind Woldemar und Allwills Briefſammlung von

Friedrich Heinrich Jakobi (geboren 1743, ſtarb 1819.)

durch Gedankenreichthum, pſychologiſche Wahrheit und ſeelenvolle Sprache die gehaltvollſten. Vollendete Kunſtwerke ſind freilich beide Romane nicht. Wenn gleich Jakobi, wie wenige Schriftſteller, Meiſter in der darſtellenden Proſa iſt, ein ſeltener Reiz und wahre Anmuth über alle diejenigen Theile ſich verbreitet, in denen die Schönheit ſeiner Individualität unmittelbar hervortritt, ſo war es ihm doch nicht vergönnt, ähnlich ſeinem Freunde Göthe, die einzelnen Elemente der Wirklichkeit zu einem Ganzen zu geſtalten, und das Leben in objectiver Wahrheit zu zeigen. Dazu gebrach ihm die eigentlich künſtleriſche Phantaſie. Sein philoſophiſcher Hellblick erkennt den Tiefſinn und die Räthſelhaftigkeit des in der Wirklichkeit ſich offenbarenden Lebens; ſein warmes Gefühl und ſeine lebendige Einbildungskraft ſind erregbar und ſicher genug, um diejenigen Charakterzüge und Gemüthszuſtände, die ihn beſonders intereſſiren, individuell und treu zu zeichnen; aber jene Ruhe und Klarheit des Geiſtes, vermöge welcher der vollendete Künſtler die Idee in unmittelbarer Anſchauung der Einbildungskraft vorführt, entzieht ſich der zwar ſchönen, jedoch leidenſchaftlich bewegten Seele Jakobi's.

Im Woldemar folgt nach trefflichen Seelen- und Naturgemälden die Darſtellung des

Kleinlichen und Uninteressanten. In mehreren der geschilderten Verhältnisse und Situationen liegt eine gewisse Unnatürlichkeit, die das gesunde Gefühl verletzt; besonders aber ist der Hinblick auf Woldemars Verhältniß zur Henriette dem Leser widerwärtig. Es hat etwas Empörendes, wie der beständig nach dem Genusse schöner Gefühle lüsterne Jüngling aus Eitelkeit sich die sittliche Selbstständigkeit eines Mädchens zum Opfer bringen läßt. Woldemar liebt im Grunde in Henriette nicht die Freundin oder die Schwester, wie er sich überreden will, sondern das Weib; aber er gefällt sich darin, wie Fr. Schlegel sagt: ein Weib zu lieben, gleich als wäre sie ein Mann, von einem Freunde mit weiblicher Nachsicht und Anbetung geliebt zu werden. Auffallend erinnert übrigens Woldemar an Göthe's männliche Charaktere: auch diese gefallen sich nicht selten darin, sich von den Frauen mehr lieben zu lassen, als selbst kräftig zu lieben; aber was bei Göthe in sittliche Schwäche, welche die Liebenswürdigkeit nicht von sich ausschließt, übergeht, dies verwandelt sich in Woldemars Individualität in das Verzerrte.

Allwills Briefsammlung, die nach Jakobi's eigenen Andeutungen weniger Ansprüche auf ein Kunstwerk macht als Woldemar, ist doch im Ganzen freier und poetischer gehalten. Ob-

ſchon Allwills Charakter entſchiedene Aehnlichkeit mit dem des Woldemar hat und auch er mit ſchönen Empfindungen Schwelgerei treibt, ſo tritt doch die Leidenſchaft in ihm kräftiger hervor, und jenes unheimliche Gefühl, in welches uns die Lectüre des Woldemar verſetzt, kann hier um ſo weniger erweckt werden, da der Dichter dies Mal ſehr wol das Unmoraliſche des von ihm dargeſtellten Hauptcharakters durchſchaut. Wie nämlich in dem Romane eines Theils gegen eine engherzige, die Rechte des Gemüths nicht anerkennende Pflichtenlehre gekämpft wird, ſo ſucht zugleich Jakobi an ſeinem Allwill zu zeigen, daß eine der Anlage nach ſchöne Seele, wenn dieſelbe über alle Grundſätze der Ethik ſich wegſetzt, und nur der Leidenſchaft ſich hingibt, ſtatt wie beabſichtigt wird frei zu werden, der eigentlichen Unfreiheit, der Knechtſchaft der Begierden anheim fallen muß.

Wie die ſeelenvolle Sprache, in der dieſe beiden Romane geſchrieben ſind, ihnen einen ſo eigenen Reiz verleiht, ſo iſt es auch die in denſelben gelehrte Philoſophie, welche ſie ſo überaus merkwürdig und intereſſant macht.

In Jakobi dem Philoſophen war mit heller Denkkraft Innigkeit und Tiefe des Gefühls auf ſeltene Weiſe vereinigt. Seine philoſophiſchen Ideen ſpricht er nie in lebloſen, dürren Schul-

formen aus; was er als Wahrheit lehrt, ist immer etwas im Innern selbst Erlebtes; was er darstellen und wofür er den Leser interessiren will, ist seiner eigenen geistigen Wirksamkeit nothwendig geworden. Daher denn die lebendige Seele seiner Glaubenslehre auch da eine so wunderbare Gewalt über den Leser ausübt, wo er ihn mehr zu Erwartungen hinreißt, als eigentlich die gespannte Wißbegierde befriedigt und das verhüllte Heiligthum offenbart. Um dies, wie es Lessing, Schelling, Solger und Hegel gethan haben, zu vermögen, war Jakobi nicht wissenschaftlich genug; die in seinem religiösen Gefühle erlebte Wahrheit wollte nie ganz mit der denkenden Thätigkeit sich aussöhnen. Auch wenn man nicht bloß an einzelne harte Ausdrücke Jakobi's über das Verhältniß des Wissens zum Glauben sich hält, sondern auf den Geist seiner Lehre sieht, so bleibt nach derselben ein unvermittelter Widerspruch zwischen dem, was das Herz glaubt, und dem, was die Wissenschaft erkennt. Daß da nur die Philosophie zu ihrem innersten Lebenspunkte durchgedrungen ist, da nur der Inhalt der göttlichen Offenbarung wahr, d. i. im Geiste erkannt wird, wo Wissen und Glauben sich zu Einem Wesen durchdrungen haben, diese dem menschlichen Bewußtsein nothwendige Versöhnung der Gnosis und Pistis war von Jakobi nie deutlich und entschie-

den erkannt. Aber heilig bleibe uns immer die Erinnerung an den trefflichen deutschen Mann! Vermochte er, dessen Bildung in eine Zeit fiel, wo die abstracte Reflexion, als formeller Verstand der innern Welt des Glaubens so feindlich gegenübertrat, auch nicht der Wissenschaft die höchsten Wahrheiten wieder zu gewinnen: so waren diese es doch immer, die in ihrem unmittelbaren Leben das große, schöne Gemüth Jakobi's bewegten, und die derselbe in feuriger, hinreißender Beredsamkeit sowohl gegen materiellen Aberglauben, als auch gegen den leeren Unglauben der Zeitgenossen zu verfechten strebte.

Unter den übrigen Romandichtern dieser Zeit sind folgende die bekanntesten.

Johann Martin Miller (geboren 1750, starb 1814.)

ist der Verfasser des einst so viel gelesenen „Siegwart". Obschon der Grundton dieses Romans eine überreizte weichliche Empfindsamkeit ist, derselbe an sehr vielen Stellen ganz in leere Sentimentalität sich auflösen will, so darf doch auch das Gute desselben, das warme innige Gefühl, die deutsche Gesinnung, die aus manchen Theilen rein und herzlich uns anredet, nicht verkannt werden.

Theodor Gottlieb von Hippel, geboren 1741, starb 1796.

Von ihm sind „Lebensläufe nach aufsteigender Linie", „Kreuz und Querzüge des Ritters A — Z." Hippel ist in mancher Hinsicht nicht mit Unrecht der Vorläufer Jean Pauls genannt worden; wenngleich in seinen Schriften mehr Witz, Scharfsinn und Menschenkenntniß glänzen, als daß die Fülle des trunknen Humors schon sich ergossen hätte.

Moritz August von Thümmel, geboren 1783, starb 1817.

Unter allen Dichtern dieser Zeit ist er Wielands Geiste am meisten verwandt. Auch Thümmel zeigt sich in seiner „Wilhelmine" und in „den Reisen durch das mittägliche Frankreich" als ein feiner Beobachter des menschlichen Herzens und reich an leichtem Witz; doch ist seine Welt- und Kunstansicht zu behaglich, um das Leben in seiner Tiefe und Wahrheit darstellen zu können.

Wilhelm Heinse, geboren 1749, starb 1803.

Aus seinem Romane „Ardinghello und die glückseeligen Inseln" spricht eine lebendige, ja feurige Empfindung für die Schönheit der Kunst, insbesondere der Plastik und Malerei. Einige

Schilderungen, in denen Heinse den Charakter berühmter Meisterwerke beschreibt, haben auch jetzt noch hohes Interesse, und beurkunden seinen eminenten Kunstsinn. Wie gern man aber auch das ausgezeichnete Talent, welches den Ardinghello schrieb, anerkennen möchte, so kann doch der Eindruck, den dieses Buch im Leser zurückläßt, am wenigsten einem reinen, dem Gemüthe wohlthuenden verglichen werden. Nicht nur werden die Freuden der sinnlichen Lust hier in den üppigsten, reizendsten Farben gemalt, sondern (wodurch Heinse tadelnswerther und verwerflicher als irgend ein anderer unter den begabten Autoren des Vaterlandes wird) der Verfasser zeigt sich sogar wirklich für die Wollust begeistert, und er glaubt, wie am bestimmtesten der Schluß des Romans es darthut, da die reinste Glückseligkeit und die Rückkehr aus der Verbildung zum wahren Naturzustande zu sehen, wo die Auflösung und Zerstörung aller bürgerlichen und sittlichen Verhältnisse unumwunden ausgesprochen wird.

Friedrich Maximilian von Klinger, geboren 1753, starb 1831.

Wie sich Heinse in Darstellung des Wollüstigen gefällt, so strebt Klinger in mehreren seiner Romane, besonders in „Faust's Leben, Thaten und Höllenfahrt" und in der „Geschichte Ra-

phaels de Aquillos" uns das Schreckliche und Entsetzliche in grellen Farben vorzuführen. Der höhern Wahrheit jedoch entbehren diese Gemälde: man erkennt zu deutlich, daß dem Erzähler die eigentlich poetische Begeisterung fehlt, und er sich bemüht, durch Darstellung einzelner, dem Ganzen des Lebens entrissener Bilder für die eigene, im düstern Skepticismus verharrende Weltbetrachtung auch den Leser einnehmen zu wollen.

Heinrich Jung, genannt Stilling, geboren 1740, starb 1817.

Gemüthliche Sprache, wahrhaft religiöses Gefühl und die höchste Anschaulichkeit in Zeichnung des poetischen Lebens, wie dasselbe in den niedern Ständen des Volks hervortritt, diese Vorzüge werden „Jugend, Jünglingsjahre und Wanderschaft" nicht veralten lassen.

Johann Karl August Musäus, geboren 1735, starb 1787.

In den „Volksmährchen der Deutschen" (5 Theile, 1782 — 1786) fehlt zwar jene Tiefe der Phantasie und jener zauberartige Farbenreichthum, welche Eigenschaften Tiecks Mährchen eigenthümlich sind, doch muß man wegen der heitern Laune und der naiven Erzählungsweise auch Musäus liebgewinnen.

Schillers Geisterseher und Jean Pauls Jugendwerke schließen sich der Reihe der genialen Romane würdig an. Zu den beliebtesten prosaischen Erzählern der damaligen Zeit gehören Joh. Tim. Hermes (Sophiens Reise von Memel nach Sachsen), Fr. Nicolai (Sebaldus Nothanker), Schummel (Spitzbart), Joh. Gottw. Müller (Siegfried v. Lindenberg), Leonhard Wächter genannt Veit Weber (Sagen der Vorzeit). Cramer, Spieß, Vulpius und Zschocke dichteten Ritter- Räuber- Zauber- und Geisterromane. Aug. Gottl. Meißner und J. A. Feßler strebten den historischen Roman auszubilden, welche Versuche jedoch, indem hier auf unglückliche Weise die willkürliche Fiction mit der Wirklichkeit vermengt wird, mit Recht bald vergessen wurden. August Lafontaine war gegen das Ende des Jahrhunderts der unter allen Romandichtern am meisten gelesene. Aehnlich wie Kotzebue in dem Theater durch falschen Reiz der Rührung die große Menge beherrschte, so ward durch Lafontaines Erzählungen das rein menschliche Gefühl, jenes poetische Mitleid, in das unreine, welches der Kraft und Erhebung ermangelt, aufgelöst. Aber gerade dadurch, daß die Wahrheit hier sich verzerrt zeigte, das übersinnliche Element, welches alle wahrhafte Kunst durchdringt und sie von der drückenden Schwere des gemeinen Lebens rei-

nigt, ganz unkenntlich gemacht, und ſtatt der Idee der nur reizende Stoff dem Gefühle und der Einbildungskraft vorgeführt wurde, ward es bewirkt, daß der große Haufe an dieſen Producten ein ſo großes Intereſſe nahm, dieſelben ihn bei weitem mehr als die Werke der Genialität feſſelten.

# Achte Vorlesung.

Obschon, wie ich oben nachzuweisen mich bemühte, Göthe's Genius auch in seinen frühsten Schöpfungen nicht als der eines eigentlich dramatischen Dichters sich zeigte, so war es denn doch vor allem sein Götz, der veranlaßte, daß man dem ganzen deutschen Theater einen neuen Charakter zu geben suchte, daß man da, wo bisher conventionelle, willkürliche Sitte und regelrechte Mittelmäßigkeit geherrscht hatten, jetzt die Wahrheit des menschlichen Lebens, die reine ungekünstelte Natur darstellen wollte. Nun erst, nachdem ein ächter Dichter den Tiefsinn der Wirklichkeit und der vom Volke selbst erlebten Geschichte so überaus großartig und einfach geoffenbart hatte, konnte die Wahrheit der Lessingschen Kritik ganz verstanden und der Anschauung verdeutlicht werden; die unmittelbare That selbst

zeigte es auf recht überzeugende Weise, daß es im Schauspiele eine höhere Schönheit, eine kräftigere Erhebung gebe, als die französischen Trauerspieldichter mit allem ihrem Talent und aller ihrer Kunst je hervorzubringen vermochten. Nothwendig war es daher, daß, wie in Deutschland die Erkenntniß des ächten tragischen Gefühls zu erwachen begann, auch die Liebe zu demjenigen Dichter sich regen mußte, der vor allen die innersten Tiefen der menschlichen Natur, das Leben in allen seinen Räthseln und Wundern geoffenbart hat. Freilich war Shakspeare bereits vor Jahren von Lessing bewundert und zum gründlichen Studium anempfohlen worden; auch lag der brittische Dichter in einer von Wieland selbst vollendeten Uebersetzung scheinbar jedem deutschen Leser offen da; aber unmöglich konnten die durch die Franzosen, so wie durch Klopstocks einseitigen Patriotismus und Wielands luftige Romantik Verbildeten eigentliche Freude und Erhebung aus dem wahren Poeten schöpfen. Vielen war Shakspeare's Genialität noch immer ein Aergerniß, den meisten mußte er ein eigentliches Geheimniß, ein Buch mit sieben Siegeln bleiben. Wie sehr daher auch Göthe, als eigenthümlicher, deutscher Genius von dem dramatischen Shakspeare sich unterscheidet, so war er es denn doch allein, der, weil er als ächter Poet sich zeigte, nothwendig der Vermittler zwi-

schen Shakspeare und den jetzt in Deutschland aufstehenden Talenten werden mußte. Daher denn die sämmtlichen jüngern dramatischen Dichter, die wie Lenz, Klinger, Maler Müller und Schiller durch Göthe's Götz begeistert waren, an demselben zum Bewußtseyn ihrer eigenen poetischen Kraft erwachten, auch mit leidenschaftlicher Liebe Shakspeares Welt in sich aufzunehmen suchten. Ward nun gleich selbst von den Genannten, die unstreitig die genialsten waren, Shakspeares und Göthe's Größe nicht immer ganz begriffen, gab man mit den conventionellen Formen der französischen Tragödie nicht selten auch die poetische höhere Wahrheit auf und überließ sich dem Uebertriebenen, bloß Leidenschaftlichen, ja selbst dem, was an das Entsetzliche und Fratzenhafte streifte, so waren denn doch diese Verirrungen bei wirklich sich regender Kraft sehr natürlich, und man mußte erwarten, daß die jugendlichen Talente aus dem Rohen und Verzerrten sich hindurcharbeiten und alsdann der deutschen Bühne wahrhaft nationale Dramen geben würden.

Der Hoffnung, daß ein eigentlich volksthümliches Schauspiel sich bilden würde, mußte man um so mehr Raum geben, wenn man auf das vortreffliche Spiel, welches sich jetzt auf dem Theater selbst entwickelt hatte, hinblickte. Echoff,

Brockmann, Beil, Borchers, Reinecke ꝛc. nennen die Theaterfreunde der damaligen Zeit als bewunderungswürdig in ihrer Kunst. Vor allem aber waren es der einsichtsvolle Schröder in Hamburg und der geniale Fleck in Berlin, die, indem sie eben so sehr von der prosaischen Nüchternheit, als von der monotonen Declamation sich frei erhielten, das deutsche Spiel in aller seiner Herzlichkeit und Wahrheit auf der Bühne geltend machten. Durch Schröders Betriebsamkeit ward bereits im Jahre 1776 der Hamlet zur Aufführung gebracht; dieser folgte in Kurzem die des Lear, Makbeth, Othello und vieler altenglischen Lustspiele, welche Schröder durch seltene Gewandtheit und Umsicht in wahre Originalstücke zu verwandeln wußte. Wie Fleck als ausübender Künstler Schröder an Enthusiasmus für Shakspeare nicht nachstand, so hatte er zugleich eine innige Liebe für die kräftigen Heldengestalten des jetzt sich erhebenden jugendlichen Schiller, und er war bemüht, dessen Schöpfungen auf der Bühne zu verherrlichen. Es ist nicht möglich, ohne eine unmittelbare Anschauung von der scenischen Kunst dieses Mannes gehabt zu haben, ein mehr als schwankendes Bild von derselben sich zu entwerfen; aber nach Tiecks Auffassung, der in dieser Hinsicht gewiß tiefer als irgend einer sah, muß Fleck als „Räuber Moor" und als „Wallenstein"

das wirklich Uebermenschliche geoffenbart haben*). Daß dieses herrliche Spiel sich auf dem deutschen Theater nicht erhielt, daß die lebensvolle, edle Wahrheit wieder unterging, und an deren Stelle wieder Künstelei und Unnatur eintrat, dies veranlaßte vor allem Iffland, der zwar in vieler Hinsicht als Schauspieler wahrhaft ausgezeichnet war, aber denn doch durch Manier die Größe und Einfachheit der frühern Kunst wieder verdunkelte.

Unter den dramatischen Dichtern, welche der durch Göthe veranlaßten Richtung sich hingaben, ist

Jakob Michael Reinhold Lenz (geboren 1750, starb 1792.)

einer der ausgezeichnetsten. Wäre er als Mensch stärker gewesen, hätte er vermocht, zur Einfachheit und Wahrheit des Charakters sich zu erheben, er würde dann im Leben glücklicher gewesen sein und hätte gewiß als dramatischer Dichter etwas

*) Tiecks dramaturgische Blätter sind durchweg reich an Andeutungen über Flecks und Schröders herrliche Kunst; die trefflichste Charakteristik beider Männer aber ist in Tiecks Schriften Bd. 5. S. 464 u. f. w. über Flecks Wallenstein insbesondre s. Dram. Bl. Bd. 1. S. 98 — 102.

Vollendetes geliefert. Das Charakteristische in seinen Productionen ist eine eigenthümlich humoristische Richtung; aber der Humor ist hier noch nicht ein wahrhaft freier, er hat sich noch nicht zum heitern klaren Leben entwickeln und mit Unschuld und Harmlosigkeit durchdringen können. Die Kraft, mit welcher der Dichter im „Hofmeister", im „neuen Menoza" und in „den Soldaten" die Zerrissenheit des sittlichen Lebens darstellt, ist bewunderungswürdig; man sieht, daß Lenz nicht bloß die Oberfläche des menschlichen Treibens zeigen, sondern die innern Tiefen der Wirklichkeit offenbaren will; aber man erkennt zugleich, daß die eigene Seele des Dichters wund an jener Verirrung und Zerrissenheit, die gezeigt wird, darniederliegt. Daher fehlt denn auch diesen Gemälden die höhere künstlerische Wahrheit, die Farben, mit denen gemalt worden, sind, wenn gleich frisch, doch überaus grell; in nicht wenigen Scenen und Situationen verschwindet auch der Schein des Wahren und die Fratze tritt in ihrer ganzen Unnatur uns entgegen. So wird Lenz nicht selten das Gegentheil seines Vorbildes Göthe. Hat dieser nie die Grenzen der Schönheit überschritten, vermeidet derselbe Alles, was das feinere Gefühl verletzen könnte, so scheuet sich dagegen Lenz bisweilen nicht, auch die rohen, nackten Elemente des Lebens dem Auge zu entblößen

und ſtatt das Heiligthum der Schönheit zu offenbaren, geradezu das Widrige und Häßliche zu enthüllen.

Friedrich Maximilian von Klinger, deſſen ich bereits oben als Romandichter erwähnen mußte, ward mit Recht als Tragiker wegen ſeines Trauerſpiels „die Zwillinge" (1776) bewundert. Was Leſſewiz, Klingers Nebenbuhler bei der Preisbewerbung, weit ſchwächer löſte, woran Schiller, weil ihn einſeitige Theorien leiteten, in der Braut von Meſſina geradezu ſcheiterte: die Darſtellung des durch Ehrgeiz und Eiferſucht wirklich werdenden Brudermords, dies iſt in den Zwillingen meiſterhaft und vollkommen dramatiſch durchgeführt worden. Doch nur in dieſem einzigen Werke iſt Klinger ächter Theaterdichter; ſeine Jugenddichtungen verzerren ſich in entſtellende Manier, und in den ſpätern ſieht man nur den kalten Beobachter, dem bei der geſammelten Menſchenkenntniß die innere Begeiſterung wie erloſchen iſt.

Johann Anton Leiſewiz, geboren 1752, ſtarb 1806.

Er dichtete den einzigen „Julius von Tarent" (1776), in welchem ein nicht geringes Talent zum Drama ſich offenbart. Aeltere Literatoren und

Dramaturgen jedoch haben den Werth dieſes Stücks nicht ſelten zu hoch angeſchlagen. An Charakterwahrheit, gründlichem Motiviren und Gediegenheit im Style darf es nicht mit Emilia Galotti verglichen werden; die Sprache der Leidenſchaft und das Fortſchreiten der Handlung iſt in den Zwillingen bei weitem hinreißender und energiſcher. Wäre im Julius von Tarent weniger aufgeſpreizte Rhetorik und erkünſtelte, durch die Lecture des Werther aufgenommene Sentimentalität, das Spiel würde ſich freier bewegen und unſre Spannung mehr in Anregung bringen.

Auch Schiller's jugendliches Auftreten in den Räubern (1781), in der Verſchwörung des Fiesko (1783), in Kabale und Liebe (1784) und im Don Carlos (1787) war ganz in dem Charakter der jetzt ſo aufgeregten und zum Freien und Ungebundenen hinſtrebenden Literatur. Indem dieſer Dichter durch Kraft der Phantaſie und Feuer in Darſtellung des Leidenſchaftlichen alle übrigen Theaterdichter übertraf, ſo ward durch ſein Beiſpiel die jetzt in Deutſchland herrſchende Gefühlsweiſe und die mit derſelben verbundene Oppoſition gegen willkürliche Convenienz und ohnmächtige Regelmäßigkeit noch immer mehr verbreitet; aber auch die Erkenntniß der reinen Schönheit, die Göthe im Götz geſchaffen, jedoch keiner ſeiner Nachfolger wieder erreicht

hatte, mußte durch das Unnatürliche und Verzerrte, was gerade in Schiller's Jugendschöpfungen so überaus blendend und selbst großartig hervortritt, in den Augen der Meisten verdunkelt und wenigstens für den Augenblick das Wesen der vollendeten Kunst mit dem Regen des sich in seiner Kraft noch nicht ganz verstehenden Talents verwechselt werden.

Nächst diesen in poetischer Hinsicht ausgezeichneten Dramen nahmen noch besonders die durch Götz von Berlichingen erweckten, so genannten Ritterstücke die Bühne in Besitz. In den meisten derselben herrscht freilich ein nur äußeres Leben; die Gesinnung, welche deutsch dichten wollte, ist nicht selten eine unpoetische, und mit der französischen Decenz und Correctheit wird gewöhnlich auch die dichterische Schönheit und Wahrheit aufgeopfert. Jedoch waren diese Verirrungen der Ausgelassenheit und Rohheit weit natürlicher und der menschlichen Gefühlsweise ungleich verwandter, als jene greuelhaften Fluch- und Schicksalstragödien, durch welche in unsern Tagen Werner, Müllner und noch schwächere Dichter Schrecken und Furcht in ähnlicher Gestalt, wie diese Affecte beim Anblick des Hochgerichts erweckt werden, von der Bühne aus zu verbreiten suchten. Unter den Ritterstücken, welche als Nachbildungen des Götz in

jenen Tagen eines besondern Beifalls auf dem Theater sich erfreuten, zeichnen sich durch lebendige Darstellung aus „Otto von Wittelsbach" von Babo (1782), „Kaspar der Thorring" (1785) und „Agnes Bernauerin" (1780), beide vom Grafen von Törring.

An Lustspielen dagegen war die vaterländische Literatur auch während dieser Zeit ärmer. Außer den Göthischen, denen überdies der eigentlich dramatische Nerv fehlte, und die daher auch nur selten auf dem Theater gesehen wurden, erschien kein in poetischer Hinsicht bedeutendes Original. Diejenigen Stücke, welche in der eigentlich komischen Gattung sich auszeichneten und die vortreffliche Kunst der damaligen Schauspieler in Thätigkeit setzten, sind nach fremden Originalen, besonders nach englischen, italiänischen und französischen bearbeitet worden. Ein sicheres Gefühl für das Rechte war es, daß mit der französischen Tragödie nicht zugleich die Komödie dieser Nation von der deutschen Bühne verbannt wurde. Indem in dieser poetischen Gattung bei den Franzosen Wahrheit und Natur ungleich reiner als in dem systematischen Trauerspiele sich erhalten haben, so konnte dieselbe frische Kraft, womit die großen Schauspieler Deutschlands damals die Shakspearesche Tragödie einheimisch zu machen suchten,

auch in Darstellung des französischen Lustspiels sich zeigen.

Unter den deutschen Dichtern, welche fremde Lustspiele für die vaterländische Bühne zu bearbeiten suchten, war

Friedrich Wilhelm Gotter einer der gewandtesten und umsichtsvollsten. Wie sein ganz nach französischen und italiänischen Mustern gebildeter Geschmack in die tragische Tiefe und in den genialen Humor der Engländer nicht eingehen konnte, so verstand dagegen keiner besser als er, den leichten, heitern Charakter des italiänischen und französischen Lustspiels auch in der deutschen Nachbildung wieder zu geben. Das Verzeichniß der durch ihn bearbeiteten Schauspiele s. in „Jördens Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten" Bd. 2. S. 207 — 209.

Friedrich Ludwig Schröder (geboren 1743, starb 1816.),

der bereits oben als vollendeter Schauspieler mit so großem Ruhme genannt werden mußte, hatte als dramatischer Dichter nicht die eigentliche Schöpfungskraft; aber gleichwol sind mehrere seiner Lust- und Schauspiele, von denen die meisten nach englischen Originalen bearbeitet wurden, als Bühnenstücke überaus bedeutend. Es lebt nämlich

in ihnen das wirklich dramatische Element, das Spiel entwickelt sich schnell, und die forteilende, durch zu weite Ausmalung einzelner Situationen und Gesinnungen nicht unterbrochene Handlung hält die Erwartung des Zuschauers beständig in Spannung. Dazu kommt noch, daß Schröder, wenngleich er nicht in grellen Farben zeichnet, doch überaus gründlich motivirt, die Charaktere bestimmt und sicher entwirft, so daß hier auf ähnliche Weise, wie in Lessings musterhaften Dramen, der Schauspieler die ganze Wahrheit und Bedeutung des Charakterspiels offenbaren kann. Die Gefühlsstimmung, die in Schröders Schauspielen vorwaltet, ist freilich weder die der vollen komischen Freude, noch die der eigentlich tragischen Wehmuth; vielmehr ist es die der edlen Rührung, und geht in den Ton des bald näher zu charakterisirenden Familiendrama über. In dieser Hinsicht muß freilich von manchem der Schröderschen Dramen gesagt werden, daß Schillers Xenie auch sie mit Recht trifft. Indem Schröder nicht genug Dichter war, um die ideale Wirklichkeit darzustellen, so zeigt er bei seinem Streben nach Gründlichkeit und theatralischem Effect nicht selten auch solche Situationen, in denen minder die Wahrheit des menschlichen Lebens überhaupt als vielmehr der Druck und Zwang unter äußern Verhältnissen hervortritt. Je-

doch gebührt ihm das Lob, daß, wo er das Familienleben im Detail malt, und das Gebiet der Poesie verläßt, er nie auf gleiche Weise wie seine beiden Nebenbuhler in dieser Gattung, Iffland und Kotzebue, in das Kleinliche und Jämmerliche sich verliert, er nie die edle Haltung ganz aufgibt. Gerade aber weil Schröder der Wahrheit weit mehr sich nähert, jene beiden dagegen nichts unversucht ließen, auf Kosten der edelsten Gefühle die schlechteste Rührung hervorzubringen, bewirkte, daß diese von den Jahren 1793 bis 1813 die ausschließlichen Lieblinge der großen Menge wurden, über welche man den tüchtigern, weniger dem gemeinen Reize schmeichelnden Schröder vergessen zu haben schien. Sehr zu wünschen wäre es, daß irgend ein einsichtsvoller Theaterfreund die seit Ostern 1831 zum erstenmale gesammelten Schauspiele Schröders von Neuem sorgfältig prüfen, das wirklich Veraltete aus denselben entfernen, und das Treffliche, was viel ist, der Bühne in neuer Bearbeitung übergeben möchte. Wer im Dresdener Theater unter L. Tiecks Leitung den Darstellungen „das Porträt der Mutter" und „Stille Wasser sind tief" beigewohnt hat, wird wissen, welch' ein reines, wohlthuendes Gefühl diese Schröderschen Dramen im Zuschauer noch immer erwecken.

Außer Gotter und Schröder waren besonders Bretzner („das Räuschchen"), Brandes, Jünger („Er mengt sich in Alles"), Anton Wall („die beiden Billets"), von Ayrenhof („der Postzug, alte Liebe rostet wohl"), Großmann ꝛc. für das komische Theater thätig. Aber fruchtbarer als alle Genannte war

August von Kotzebue (geboren 1761, wurde ermordet 1819),

der kein geringes Talent zur Posse hatte, besonders aber durch Theatercoups und durch Scheinmoral, wie sie der Schlaffheit der Menge am meisten zusagte, bald der eigentliche Abgott derselben wurde.

Daß überhaupt die durch Göthe ausgesprochene Gefühlsweise in einer so kleinlichen, verzerrten Gestalt, wie sie in dem zuletzt genannten Dichter annahm, so viel Interesse erwecken und auf einige Zeit wenigstens in dem Theater das Wahre und Aechte fast ganz verdrängen konnte, dahin wirkte besonders jene Gattung des Drama, die unter dem Namen des rührenden oder des Familiengemäldes so bekannt geworden ist.

Bekanntlich haben nicht unbedeutende Kunstrichter, welche die Ausartung des rührenden Schau-

spiels vor Augen hatten, behauptet, es könne, wenn der Dichter den Stoff aus dem bürgerlichen oder Familienleben nehme, überhaupt nicht die höhere dramatische Poesie und am wenigsten die tragische hervorgehn; aber dieser Ausspruch ist einseitig. Zeigt sich denn der Eintritt des ewigen Schicksals nur in den Palästen der Könige und Großen? Kann dasselbe nicht auf gleich furchtbare Weise in dem Kreise des bürgerlichen Lebens, ja selbst in der Bauerhütte sich offenbaren? Wodurch ergreifen denn Hamlet, Lear, Romeo und Julie, Othello, Iphigenie, Tasso, Faust ꝛc. so gewaltig unser ganzes Gemüth, wenn nicht dadurch, daß sie eben jene Verhältnisse offenbaren, welche die rein menschlichen sind, wir den Aufschluß über das Wunderbare dieser Dichtungen in uns selbst und in den nächsten Umgebungen finden! Sind daher so viele der Familiendramen wirklich tadelnswerth und werden solche mit Recht als eine Abart der ächten Poesie bezeichnet, so rührt dies nicht daher, daß die Handlung im Privatleben spielt, sondern der Grund liegt darin, daß diese Schauspiele nur die äußern Verhältnisse, die erscheinende Oberfläche, nicht aber — was die Aufgabe aller Kunst und vor allem die des Drama ist — die Wahrheit des menschlichen Lebens überhaupt gezeigt haben.

Veranlassung zur Entstehung dieser Gestaltung des Drama gab in Deutschland zunächst Lessing, der nicht nur in einigen seiner Schauspiele den Ton der edlen Rührung vorwalten ließ, sondern auch Diderots Theater in einer Uebersetzung herausgab. Nach Diderots Vorbilde dichtete Gemmingen „den deutschen Hausvater" (1781), welcher Versuch zwar Beifall fand, jedoch nicht bedeutend genug war, um diesen häuslichen Gemälden das Herz desjenigen Publikums, welches das Theater besuchte, abzugewinnen. Göthe selbst, indem er in mehreren seiner dramatischen Dichtungen, wie in der Stella, im Clavigo und in den Geschwistern das Gefühl der milden und, wenigstens in den beiden erst genannten Werken, selbst das der schmelzenden Rührung erweckt, mochte auch unmittelbar mitwirken, daß die nach den Darstellungen des Furchtbaren und Entsetzlichen einer gewissen Abspannung bedürfenden Theaterfreunde für das eigentlich rührende Schauspiel so sehr empfänglich waren. Gewiß ist es, daß der eigentliche Gründer desselben in Deutschland

August Wilhelm Iffland (geb. 1759, starb 1814.)

war. Es muß von einigen seiner Jugendwerke gerühmt werden, daß in denselben wirklich man-

ches Treffliche ist; besonders aber sind „die Jäger" in den meisten Theilen ein wahres, edles und ächt deutsches Gemälde. Das Leben, welches diese dramatische Idylle durchdringt, nähert sich sehr der eigentlichen Poesie; die meisten Charaktere und Situationen sind mit einer solchen Kraft, Einfachheit und so frischen Naturfarben gezeichnet, daß auch da, wo der Dichter aus Mangel an höherer Phantasie statt der tragischen Furcht und des tragischen Mitleids die mehr dem gemeinen Schrecken und dem gewöhnlichen Entsetzen verwandten Affecte hervorruft, er doch nie in die eigentlich peinigende und widerliche Gefühlsstimmung uns versetzt. Leider jedoch wurde Iffland später von aller Poesie verlassen, und die langweiligste, mattherzigste Moral sollte die fehlende Kraft des dramatischen Lebens ersetzen. Statt die Idee der Wirklichkeit darzustellen und an dem wahrhaft Individuellen das Wesen des menschlichen Geschicks überhaupt zu offenbaren, wurden, um nur Rührung hervorzubringen, vorzugsweise diejenigen Verhältnisse des Lebens, in denen Jammer, Noth und Erbärmlichkeit in aller Nacktheit und Grellheit sich zeigen, dem Auge entschleiert. Unmöglich stellen also diese Ifflandischen Gemälde, wie man so häufig spricht, die Wahrheit der wirklichen Welt dar: die Wahrheit der Kunst beruht nicht darin, daß sie die Außenseiten des erschei-

nenden Lebens, wie daſſelbe in dieſer oder jener Beziehung ſich zeigen mag, uns vorhält; vielmehr iſt da allein die künſtleriſche Wahrheit, wo in der Erſcheinung das ewige Weſen, der volle, poſitive Inhalt der Wirklichkeit geoffenbart wird. Fehlen dieſe höhern, die wahrhaft ideellen Momente den Bildern, welche die Darſtellung des Lebens bezwecken, wird in denſelben immer nur das Einzelne in ſeinen zufälligen Erſcheinungen vorgeführt, ſo kann bei aller Sorgfalt und Gewiſſenhaftigkeit, mit der die beſondern Theile ausgemalt wurden, aus dem Ganzen denn doch nur der das Leben erheucheln wollende Schein, die eigentliche Unwahrheit, uns anreden.

Kotzebue, deſſen Einbildungskraft ſehr beweglich war, der aber bei der Anlage und Ausführung des Drama weit gewiſſenloſer und ungründlicher als Iffland verfuhr, ſuchte in ſeinen Familiengemälden die das ſittliche Bewußtſein auflöſende Rührung durch alle mögliche Künſte zu erwecken. Seiner ſchlaffen Manier war nichts erwünſchter, als wenn die Gelegenheit ſich darbot, die Schwäche der menſchlichen Natur auf lockende, dem Gefühle des großen Haufens ſchmeichelnde Weiſe ausmalen zu können. Hatte die begangene Sünde in einem jungen Manne oder in einem naiv ſein ſollenden Mäd-

chen Noth und Jammer herbeigeführt, so erging durch irgend einen guten Freund eine Fürbitte an das weiche Herz der Eltern und Vormünder, welche die gefallenen Kinder und Pfleglinge strafen wollten. Nun erfolgte Vergebung und in Begleitung der auf der Galerie, auf dem Parterre und in den Logen so ganz sympathisirenden Zuschauer konnten auf dem Theater von den Schauspielern und Schauspielerinnen die wollüstigsten, ohne künstliche Mittel aus der eigenen Natur wie von selbst kommenden Thränen der Reue geweint werden *).

*) Schwerlich wird jemals die Gehaltlosigkeit und Unsittlichkeit der Poesie Kotzebue's treffender bezeichnet werden können, als es bereits vor 30 Jahren A. W. Schlegel in einigen seiner in wahrhaft aristophanischer Laune parodirenden Gedichte gethan hat. S. poetische Werke Bd. 2. S. 217 — 254, insbesondere aber den Festgesang, den die deutschen Schauspielerinnen bei der Rückkehr des Theaterpräsidenten anstimmen. S. 243.

# Neunte Vorlesung.

Erwägen wir, mit welch' einer Fülle poetischen Lebens, mit welch' einer Kraft und Kühnheit die jugendlichen Dichter von den Jahren 1773 — 1783 in Deutschland auftraten, und blicken alsdann auf das deutsche Theater, in welch' einen dürftigen Zustand dasselbe durch Ifflands und Kotzebue's Verunstaltungen gegen den Ausgang des Jahrhunderts versetzt ward: so erregen solche contrastirende Erscheinungen nicht minder das Gefühl der Wehmuth als des Befremdens; und nur dadurch wird einigermaßen diese schnelle Entartung des Drama erklärlich, daß der größte Dichter, der die Nation beherrschte, kein eigentlicher Theaterdichter war, derselbe unmittelbar auf der Bühne selbst die Macht der Poesie nicht geltend machte.

Inwiefern es dem hochherzigen, jetzt von Neuem sich erhebenden Schiller gelang, in dem Theater selbst eine eigentliche Umwandelung in der Gefühlsweise hervorzubringen und durch Erweckung großartiger Gesinnungen auch der Menge den Glauben an die Bedeutung und Heiligkeit der dramatischen Kunst abzugewinnen, dies werde ich dann darzustellen bemüht sein, wenn ich zuvor über den Charakter der ästhetischen Kritik Deutschlands während dieser Zeit gesprochen habe.

Unter den Kunstrichtern über Poesie war Herder derjenige, der auf dem von Lessing zuerst betretenen Wege wirklich weiter fortschritt und gleich diesem durch klare, seelenvolle Darstellung es allen Gebildeten möglich machte, an den ästhetischen Untersuchungen Antheil zu nehmen.

Johann Gottfried von Herder, wurde geboren den 25. August 1744 zu Morungen in Ostpreußen, folgte dem Rufe als Generalsuperintendent nach Weimar 1779 und starb daselbst den 18 December 1803.

Schwer ist es, Herders literärischen Charakter mit einem Worte zu bezeichnen. Vom Philosophen hatte er den Hellblick und den Tiefsinn, gleich diesem strebte er, jede ihn interessirende Erscheinung der Geschichte und der Natur in ihrem innersten Wesen und ihrem Zusam-

menhange mit dem Ganzen zu erkennen; mit dem Dichter war ihm nicht nur die bildliche Einkleidung der Ideen und Gefühle gemein, sondern das Interesse überhaupt, welches Herder an dem Gegenstand nahm, blieb immer ein poetisches. Sein dichterischer Geist suchte die Dinge nicht, wie Kant, Fichte, Schelling und Hegel in der reinen Form des Gedankens zu erkennen, vielmehr geht er von der Anschauung der unmittelbaren Wirklichkeit selbst in seinen Untersuchungen aus, sucht an derselben die im Innern erzeugten Vorstellungen und Ideen zu prüfen und zu erweitern, und ein Bild oder eine sinnvolle Allegorie ist gewöhnlich diejenige Hülle, in welche sich die von ihm gefundene Wahrheit einkleidet. Vergleicht man den Charakter seiner ästhetischen Abhandlungen mit denen Schiller's, so möchte man in diesem die mehr philosophische Richtung des Geistes, in jenem dagegen die mehr dichterische Natur zu sehen glauben; denn Schiller strebt in seinen Forschungen vor allem dahin, das Wesen des Schönen und der Kunst überhaupt dem Gedanken aufzuhellen, weshalb er auch in die kantischen Ideen, als die tiefsinnigsten der damaligen Zeit, sehr gründlich eingeht, ja dieselben sogar in ihrem speculativen Inhalte fortzubilden sucht. Herders bildlicher Geist dagegen vermag nicht ähnlich wie Schiller das Princip selbst, auf welchem die

Schönheit beruht, im reinen Begriffe aufzufinden; denn es bleiben Vorstellungen, Bilder und Gefühle, in denen er die Schönheit beschreibt; aber wie ungleich reicher und vielseitiger zeigt er sich als jener, sobald es darauf ankommt, das Charakteristische und Eigenthümliche der mannigfaltigen Offenbarungen der Dichtkunst aufzufinden! Um aber Dichter im höhern Sinne zu sein, entbehrte auch Herder, wie Jakobi, jener Kraft der Phantasie, vermöge welcher der Poet in der erscheinenden Welt ein neues Ganzes darstellt. Will man nun den literärischen Charakter dieses so ausgezeichneten Mannes mit einem bestimmten Worte bezeichnen, so nenne man ihn einen Geschichtschreiber, welcher die Poesie der Geschichte beschrieb, und verstehe darunter dies, daß kein andrer unter den Modernen gleich ihm es vermochte, das dichterische Leben der Völker aller Zeiten zu vernehmen und das reichste, treueste Bild von dem Wahrgenommenen zu entwerfen. Den Begriff des poetischen Lebens beschränke ich hier nicht bloß auf diejenigen Momente, welche in der schönen Literatur hervortreten, sondern ich übertrage denselben auf diejenige Gefühlsweise überhaupt, in welcher die Welt des Gemüths frei von allen kleinlichen und bestimmten Interessen sich äußert. Wie also Herders Phantasie keine eigentlich schöpferische war, so war sie im höchsten Grade eine nachbil-

bende. Wo nur ein Strahl der Dichterkraft, sei es auch in der sonderbarsten Gestalt, sich zeigen mochte: Herder erkannte denselben in jeder Erscheinung; sein bildsamer Geist konnte sich in die verschiedensten Charaktere der Völker und Individuen hineindichten und vermochte deshalb auch jene Regungen der Phantasie, in denen dieselbe noch mit einer gewissen Ungeschicklichkeit behaftet ist, wo die Idee mehr verworren und dunkel als eigentlich deutlich und bestimmt sich offenbart, ganz zu verstehen.

Die Kritik eines so organisirten Geistes mußte von aller Einseitigkeit und Engherzigkeit, wodurch die Philosophen der Schule nur zu sehr niedergedrückt werden, frei bleiben, und überall, wenn etwa nicht — wie freilich in seinen letzten Lebensjahren es bisweilen der Fall war — Verstimmung und Eigensinn den Hellblick trübten, auf das Wahre und Aechte in der Literatur hinweisen und dasselbe gegen die Meinungen und Vorurtheile der Beschränkten und Verbildeten warm in Schutz nehmen. Wie Herder mit Lessing, aber auf eigenthümliche Weise in Deutschland das rechte Verständniß der griechischen Poesie einleitete, so war er der erste Literator im modernen Europa überhaupt, der den Geist der bisher ganz verkannten orientalischen Poesie würdigte, und durch seine herrliche Charakteristik der hebräischen

Dichtkunſt eine eigentliche Fundgrube für die tiefere Erkenntniß des alten Teſtaments öffnete. Ueber die romantiſche Poeſie des Mittelalters, über die Legenden, über die Bedeutung der Volkslieder, über Oſſian, über Shakſpeare und über ſo viele andere, entweder ganz vergeſſene oder verkannte Erſcheinungen der Literatur gab er die erſten zur Wahrheit hinführenden Andeutungen. Recht eigentlich iſt daher Herder der unmittelbare Vorgänger der Schlegel. Indem er es zuerſt auf ſo glänzende Weiſe gezeigt hatte, wie die äſthetiſche Kritik von einem höhern Standpunkte aus als der der beſchränkenden Nationalität und der leblosen Abſtraction iſt, ausgeübt werden müſſe; ſo wurde durch ſeine, wie Leſſings Vorarbeit den genannten Brüdern es möglich gemacht, jene freiſinnige, welthiſtoriſche Kritik zu begründen, welche jetzt immer mehr und mehr durch das ganze gebildete Europa ſich verbreitet. Deshalb aber, weil der Geiſt der Herderſchen Aeſthetik durch ſpäter auftretende Talente wirklich weiter ſich entwickelt hat, ſo darf aus Liebe zur Wahrheit Herders kritiſches Verfahren uns jetzt nicht mehr das Muſter ſein, dem wir unbedingt nachſtreben müſſen. Es iſt Forderung der Wiſſenſchaft, daß, wenn das Weſen der Kunſt in ſeinem Grunde erkannt werden ſoll, wir uns nicht mit jenen zu unbeſtimmten Andeutungen und

Bildern, in welche, wie ich bereits bemerkt habe, Herder seine Ideen und Anschauungen nieder legt, begnügen dürfen. Außer den Schlegel haben Göthe in seinem Meister, Jean Paul in den Programmen über den Humor, L. Tieck in seinen dramaturgischen Blättern es durch die That bewiesen, wie man, ohne irgend einer bestimmten philosophischen Schule sich anzuschließen, durch unmittelbaren Kunstverstand und psychologischen Tiefblick sowol in die Individualität des Dichters als auch in die Composition der poetischen Schöpfung gründlicher als Herder es gethan hat, eingehen kann. Daß aber von der Speculation auch im Gebiete des Schönen ungemein Vieles aufgehellt und dem Bewußtsein verdeutlicht werden kann, was bei Herder entweder gar nicht zur Sprache kommt oder höchstens nur in schwankenden Vorstellungen berührt wird, dürfte nur derjenige leugnen, der Schellings und Solgers tiefsinnige Untersuchungen über die Kunst entweder gar nicht kennt, oder nicht kennen will.

Herder als poetischer Uebersetzer war um die Worttreue wenig bekümmert und nur bemüht, die Schönheit und Wahrheit des Fremden sinnig und rein im deutschen Ausdrucke wieder zu geben. Bewunderungswürdig gelang dies seiner Kunst;

denn man darf von den aus allen Ländern und Zonen der Erde auf deutschen Boden durch ihn verpflanzten Blumen sagen, daß diesen dieselbe Frische und derselbe Duft, womit sie in ihrem Vaterlande blühten, erhalten wurde. Die Stimme der Völker in Liedern, die aus der griechischen Anthologie übertragenen Epigramme, die Terpsichore und der Cid zeigen vor allem Herders nachbildende Kunst.

Sinnvoll für die Würdigung dieses herrlichen Geistes ist jenes Wort, welches Jean Paul bald nach dem Hingange seines verklärten Freundes aussprach: „War Herder kein Dichter, so war er blos etwas Besseres, nämlich ein Gedicht, ein indisch-griechisches Epos, von irgend einem reinsten Gott gemacht."

Aber unter den Kritikern der damaligen Zeit steht der große Herder ganz einsam, keiner vermochte wie er den wahren Inhalt der Dichtkunst zu würdigen und das Wahre und Aechte von dem Einseitigen oder ganz Verfehlten zu unterscheiden. Wenn gleich Göthe bereits nach seinem ersten Auftreten in der Literatur die Herzen aller Bessern auf immer für sich gewonnen hatte, so gab es denn doch auch sehr viele Kritiker, welche dem Genius der jetzt wieder erwachten deutschen

Dichtkunst nicht huldigen wollten und engherzig und hochmüthig die Nation von der Liebe und dem Enthusiasmus, womit dieselbe der neuen Herrlichkeit huldigte, abwendig zu machen suchten. Stimmführer einer solchen Kritik blieb viele Jahre hindurch der Buchhändler Fr. Nicolai in Berlin. Von diesem Manne muß die Wahrheit aussagen, daß er nicht nur das Kräftigste und Tiefsinnigste der Nationalliteratur ganz mißverstand, sondern, so weit er es vermochte, demselben sich auch widersetzte und der Mittelmäßigkeit und Gemeinheit das Wort zu reden suchte. Die Bude, in welcher Nicolai und seine Anhänger ihre literarischen Plattheiten feil boten, war die so genannte allgemeine deutsche Bibliothek (1765 — 1805). Unter dem Vorwande, daß sie die Rechte des gesunden Menschenverstandes gegen die Verirrungen der Speculation und der Einbildungskraft geltend machten, bemühten sich die meisten Mitarbeiter den Glauben an das Wunderbare, die Fülle des Tiefsinns in Religion, in Dichtkunst und in Philosophie wo möglich zu unterdrücken. Wo nur originelle Auffassung des Lebens, Eigenthümlichkeit im Denken, Kraft der Phantasie, mit einem Worte die Wirksamkeit des Geistes hervortrat, da nahm diese leben wollende Bibliothek ein Aergerniß und schrie über Extravaganzen der Vernunft, der Einbildungskraft und des Mysticismus.

Leider fand dieſe gemein natürliche Anſicht überaus viele Freunde, und der größere Theil des leſenden Publicums wurde durch die erbärmlichen Carricaturen, welche Nicolai und ſeine Genoſſen von den bedeutendſten Denkern und Dichtern zu entwerfen ſuchten, recht eigentlich an dieſen irre gemacht und dagegen (indem eine ſolche Richtung auch der Eitelkeit und dem Hochmuthe weit mehr zuſagte) zu den minder vortrefflichen oder gar ganz mittelmäßigen Autoren hingewandt. Daher denn kam es, daß Göthe in der allgemeinen Meinung häufig noch Klopſtock und Wieland nachgeſtellt wurde, jener für einen geiſtreichen Manieriſten, dieſe beiden dagegen für vollendete Künſtler galten; Kotzebue und Iffland blieben Jahre lang die eigentlichen Lieblinge auf dem Theater; Fr. Jakobi ward ſo wenig beachtet, daß Jean Paul in einer beſondern Anmerkung zur „unſichtbaren Loge" deſſen Schriften anführen mußte; ja Jean Pauls eigener großartiger Humor ward von den meiſten nur für eine närriſche Ausartung des Scherzes angeſehen, welche man indeſſen dieſem Schriftſteller, der ja mitunter auch ernſthaft vernünftig ſchreibe, verzeihen dürfe. Die große Gährung, welche durch Kant in der Philoſophie hervorgebracht wurde, ſollte zwar auch über Aeſthetik und Kunſtkritik ſich verbreiten; jedoch währte es ſehr lange, bevor die durch den Schöpfer „der

Kritik der Urtheilskraft" (1789) für die Aesthetik wieder gewonnenen Ideen unmittelbar ins Leben übertraten und mitwirkten, daß auch in der Erkenntniß der schönen Literatur das Wahre und Aechte durchdrang. Ueberhaupt bedurfte es noch ganz anderer Kräfte, als diejenigen sind, welche der Theorie und Kritik zu Gebote stehen, wenn in dem größern Theile des Volks der Sinn für das Großartige und Erhabene der Poesie wieder geweckt und von der Hinneigung zu der durch Iffland, Kotzebue und Lafontaine so ausgearteten Sentimentalität frei gemacht werden sollte. Nur dann, wenn auf der Bühne selbst erhabene Gestalten, wie sie allein aus der Phantasie eines großen und zugleich dramatischen Dichters hervorgehn, durch die ihnen eigenthümliche Wahrheit die Leblosigkeit der jetzt auf dem Theater umher schleichenden Schattengestalten recht unmittelbar aufdeckten, schien Hülfe und ein Erwachen des edlern kräftigern Gefühls möglich.

Da sollte, nach dem Willen des Himmels, von Jena und Weimar, welche beiden Städte von den Jahren 1797 — 1805 die herrlichsten Denker und Dichter der ganzen Nation zu ihren Mitbürgern zählten, ein neues, geistiges Leben in reichen Strömen über alle Theile der deutschen Kunst und Wissenschaft sich verbreiten.

In dem Jahre 1794 wurden Göthe und Schiller, die bereits seit 1789 in den beiden benachbarten Städten einander so nahe waren, auch persönlich näher mit einander verbunden. Diese engere Freundschaft, welche in den folgenden Jahren noch immer inniger wurde, hatte auf Schiller's schöpferisches Talent den wohlthätigsten Einfluß; er ward im Umgange mit dem sichern Freunde sich seines eigenen Selbst und seiner wahrhaften Bestimmung als Dichter erst recht bewußt. Unmittelbare Folge davon war, daß jene Studien mit Politik, Geschichte und Philosophie, die ihn seit seinem Aufenthalte in Jena vorzugsweise beschäftigt hatten, mehr untergeordnet wurden und er dagegen der Ausübung der dramatischen Poesie mit vollem Vertrauen und heiligem Ernste sich hingab. So wurden denn jene Schöpfungen ins Leben gerufen, durch welche Schiller der gefeierte Dichter der ganzen Nation ward. Wallenstein erschien 1799, Maria Stuart 1800, die Jungfrau von Orleans 1801, die Braut von Messina 1803, Wilhelm Tell 1804 und nur der Opfertod, welchem Schillers Genius sobald unterlag, vermochte diesmal seiner schöpferischen Wirksamkeit Einhalt zu thun.

Durch diese spätern dramatischen Dichtungen Schillers entstand eine mächtige, allgemein sich verbreitende Bewegung in dem Gemüthe der Deut-

schen; denn das sittliche Bewußtsein, der ganze geistige Adel, der in unserm Volke lebt, ist recht eigentlich der Grund, auf welchem diese großartigen Gemälde sich erheben. Was nur dem Herzen theuer sein mochte, vaterländische Gesinnung, einheimische Sitte und die das gesammte Zeitalter bewegenden Ideen über Menschenwürde, Kirche und Staat sind hier in seltenem Schmucke und Glanze der poetischen Rede verherrlicht worden. Indem diesmal ein wahrer Dichter, dem die Welt des Innern sich aufschließt, in Deutschland zum ersten Male auch als Herrscher der Bühne sich zeigte, derselbe mit allen Mitteln, wie sie nur dem eigentlichen Dramatiker zu Gebote stehen, die Macht der Poesie auch auf dem Theater geltend machte: so ward durch die aus seinen Heroengestalten so mächtig und glanzvoll redende Wahrheit nicht nur das Scheinleben, womit Iffland und Kotzebue ihre Hof- und Commerzienräthe behängt hatten, in aller seiner Blöße sichtbar, sondern das Gefühl für das Erhabene überhaupt wurde wieder in dem größern Theile des Volks erweckt.

Wie durch Schiller's Wirksamkeit von der Bühne ein Umschwung in der gesammten Gefühlsweise des Volks vorbereitet wurde, so ward zugleich auch von einer andern Seite durch junge

Männer, welche ebenfalls zu Jena, in Schiller's und Göthe's Nähe sich aufhielten, ein neuer, über die ganze deutsche Literatur sich verbreitender Geist in Anregung gebracht, der mächtig hinstrebte, jenen Tiefsinn, welchen die sogenannte Aufklärung auf immer vergraben wollte, für den Gedanken und für die künstlerische Phantasie wieder zu gewinnen.

Aus dem Jünglingsalter getreten und bereits den reiferen Jahren des Mannes sich nähernd, hatten die Brüder August Wilhelm und Friedrich Schlegel, der so früh vollendete Hardenberg und Ludwig Tieck zu Jena sich kennen gelernt und gemeinsame Liebe für das Aechte der Kunst und Poesie sie einander bald in enger Freundschaft verbunden. Die jedem dieser Freunde eigenthümliche Richtung des Geistes sorgte, daß sie sich unter einander ergänzten. A. W. Schlegel übertraf durch umfassende Gelehrsamkeit, durch die Anmuth, welche er über Alles, was er vollendete, zu verbreiten wußte, die übrigen; Fr. Schlegel drang vor allem auf Tiefe, Schärfe und Gründlichkeit im Denken; der literärische Charakter beider Brüder war darin derselbe, daß sie mehr Kritiker als eigentliche Dichter waren. Hardenberg hatte am wenigsten vielseitig literärische Bildung, des Interesse für eigentlich

ästhetische Kritik entbehrte er; aber seinem dichtenden und speculativen Tiefsinne schloß sich das geheimste Leben der Natur so wie der Religion auf. Tieck war unter den Freunden am meisten Poet; seine schöpferische Phantasie verwandelte das ins Dasein, wohin der kritische Scharfsinn der Schlegel auf mittelbarem Wege führen wollte. So verbunden, bildeten besonders Tieck und die Schlegel die kräftigste Opposition gegen die Seichtigkeit und Ideenlosigkeit so vieler Zeitgenossen. Indem Tieck, ähnlich dem Aristophanes der alten Welt, die Poesie selbst zum Organe seiner Polemik machte, strebten die Schlegel durch eine überaus gründliche und freisinnige Kritik, welche, wie sie das Scheinleben und Willkürliche in seiner Blöße zeigte, zugleich dem Vortrefflichen der Literatur aller Völker unbedingt huldigte, den Sinn für das Wahre und Aechte in der größtentheils verbildeten Menge wieder aufzufrischen.

Mit dieser ästhetischen Kritik der Schlegel gleichzeitig war jene Reformation der Philosophie, welche der geniale, damals auch in Jena wirkende Schelling ins Leben rief. Wie dessen Streben darin mit dem der Schlegel ganz zusammentraf, daß auch er die Gemeinheit und Ideenlosigkeit der sogenannten Aufklärer mit dem glänzendsten Witze bekämpfte, so hat er zugleich die durch jene in Anregung gebrachten Untersuchungen über

die Poesie dadurch so sehr gefördert, ja denselben erst die tiefere Begründung verliehen, daß er zuerst vom speculativen Standpunkte die Bedeutung und Heiligkeit des Kunstwerks, was dasselbe dem Sterblichen sein müsse, entschieden aussprach. Kants scharfsinniger Kriticismus vermochte in dem Schönen nur eine allgemeine Form der Zweckmäßigkeit zu sehen; eine eigentlich objective Erkenntniß desselben mußte bei einer solchen Auffassung geradezu verneint werden, denn die Schönheit beruht ja eben in dem schwankenden, dunkeln Verhältnisse des Subjectiven zum Objectiven. Schelling dagegen, der in seiner Speculation überhaupt die nach Kants Kritik ganz abstract gebliebenen Gegensätze wahrhaft vermittelte, zeigte auch das innerste Wesen der Schönheit auf. Er erkannte, daß in derselben subjective und objective Welt, die bewußte Thätigkeit der Freiheit und die unbewußte Wirksamkeit der Natur zu einem Ganzen sich durchdrungen haben, daß in dem Kunstwerke die Idee nicht bloß durchdämmert und in der Form der nur dunkeln Vorstellung entgegen tritt, vielmehr hier als in dem eigentlichen Wunder die Wahrheit des Geistes vollkommen auch im Dasein für die unmittelbare Anschauung sich verkörpert hat.

Wie sehr auch die durch Schelling, Tieck und

die Schlegel Angegriffenen sich Anfangs Mühe gaben, die jetzt ausgesprochenen Wahrheiten zu verunstalten, indem nicht nur Kotzebue, Merkel, Nicolai und andere ganz schlechte Autoren die erbärmlichsten Carricaturen von dieser, wie man sie nannte, neuen Aesthetik zu entwerfen suchten, sondern auch viele der besser Gesinnten in die, freilich bisweilen in paradoxer Form sich Aussprechenden, nicht eingehen wollten, so machte doch der Geist jener Philosophie und Kritik bald sich geltend und drang schon nach wenigen Jahren in die innersten Verhältnisse des geistigen Lebens ein. Erst einer spätern Generation als die ist, welcher wir angehören, ist es vorbehalten, die Richtung, welche unsre Nationalliteratur durch die genannten Denker und Dichter erhalten hat, nach ihrem ganzen Umfange zu würdigen. Wir stehen denselben der Zeit nach zu nahe und haben bei allem Streben nach Selbstständigkeit zu viel von ihnen erhalten, als daß wir jene Stelle, welche sie in der Entwicklungsgeschichte der neuern Bildung einnehmen, bestimmt und in ihrer ganzen Bedeutung anzugeben vermöchten. Aber schon jetzt wird jeder, welchem das Gefühl, undankbar gegen diejenigen zu scheinen, denen er mehr als andern Einsicht in das Wesen der Kunst und des Lebens zu verdanken glaubt, drückend ist, dahin streben, die lichte, helle Gestalt der Geister aufzuzeigen, über welche

selbst noch in unsern Tagen kleinlicher Neid und beschränktes Urtheil Dunkelheit und Nebel verbreiten möchten.

# Zehnte Vorlesung.

Friedrich Schiller wurde geboren den 10ten November 1759 zu Marbach am Neckar, ward Professor der Philosophie zu Jena 1789, ging nach Weimar 1799, wo er den 5ten Mai 1805 starb.

Kein deutscher, überhaupt kein neuerer Dichter seit Shakspeare war vermöge der ihm eigenthümlichen Weltbetrachtung auf gleiche Weise wie Schiller zur tragischen Kunst berufen. Da dessen Tiefsinn das geheimnißvolle Räthsel des Lebens, den Menschen mit seinen herrlichen Kräften, dessen Bestimmung zur Tugend, Liebe und Glückseligkeit und dieser idealen Welt gegenüber die zerstörende Macht der Leidenschaft in unserm eigenen Innern, außer uns den Druck willkürlicher Verhältnisse der bürgerlichen Gesellschaft, das eiserne

Geſetz einer höhern Nothwendigkeit, welches mit dem Schuldigen und dem Verbrecher auch die Unſchuld und Schönheit vernichtet, ſo gern betrachtete: ſo war recht eigentlich jene Wehmuth, welche, wenn auch noch nicht das tragiſche Gefühl ſelbſt, doch demſelben ſo verwandt iſt, der Grundzug des Schillerſchen Charakters. Oft, beſonders in der ſpätern Zeit ſeines Lebens, wird die Wehmuth eine milde, und geht in feierliche Trauer über; ſelten, wenn der Dichter in der Wirklichkeit ſelbſt das Hervortreten der Idee zu erkennen glaubt, iſt das ihn durchdringende Gefühl berauſchende Erhebung; nie aber, ſelbſt da nicht, wo er es ſehnlichſt wünſcht, vermag er ſich ganz in Ruhe und Heiterkeit dem Gegenſtande hinzugeben. Auch dann, wenn Schiller den vollen Ton der Luſt und Freude rein anſchlagen möchte, klingt geheimnißvoll und dunkel, wie der aus der Ferne kommende Trauergeſang, der Ton der Wehmuth und des gedämpften Schmerzes nach.

Auffallend erinnert die in Schillers Individualität hervortretende Wehmuth an das erhaben trauernde Gefühl, das in der Hiſtoriographie des römiſchen Tacitus uns ſo wunderbar ergreift. Wie Schiller, der tiefſinnige Dichter und Denker, in der Idee der Menſchheit überhaupt die wahre Würde unſrer Natur, die er in der erſcheinenden Wirklichkeit vergeblich ſucht, wieder findet, ſo glaubt der römiſche

Geschichtschreiber in dem ehemaligen, freien Rom jene Tugend, wovon die Gegenwart ihm nur das entsetzliche Gegenbild vorhält, wirklich zu sehen. Indem Tacitus die Geschichte des jetzigen, entarteten Roms erzählt, so kann er dasselbe bei seiner sittlichen Reizbarkeit nicht anders als im Contraste mit der großen Vergangenheit betrachten. Daher auch dann, wenn in dem Gemälde das Entsetzliche und Abscheuliche dem Auge vorgeführt wird, mit der Trauer zugleich das Gefühl des Erhabenen sich unser bemächtigt; denn wir erkennen, daß der eigene Seelenadel des darstellenden Künstlers jenes Licht ist, dem gegenüber der vorgeführte Gegenstand so schwarz und nächtlich uns anblickt. Was Schiller über den eigenen, als sentimental bezeichneten Charakter im Gegensatze zur naiven Natur aussagt, dies gilt auch von der Historiographie des Tacitus. Anspruchlose Einfalt und jene Scheu, die eigene Individualität in der Darstellung geltend zu machen, durch welche Eigenschaften wir den kindlichen, treuherzigen Herodot so liebgewinnen, darf man in der schmerzhaft bewegten und durch bittre Erfahrung gereizten Seele des großen Römers nicht suchen; dagegen bewundern wir in ihm sittliche Begeisterung, psychologischen Tiefblick, Wahrheit und Schärfe der Charakterzeichnung in einem solchen Grade, wie dies in der kindlich-naiven Natur, die ohne

Reflexion nur der unmittelbaren Anschauung des Gegenstandes lebt, unmöglich angetroffen wird. Wodurch Beide, Tacitus wie Schiller, den sie beunruhigenden Schmerz über die Widersprüche der sittlichen Welt, über das Böse und die Willkür in derselben ertragen, ist nicht ein dem Willen der Allmacht sich hingebender, religiöser Glaube, wol aber das Vertrauen zu der im Innern lebenden Tugend. Jenes Gefühl, daß der zum Bewußtsein der eigenen Würde erwachte Mensch, seinen innern Verhältnissen nach, den dunkeln Mächten, welche in lebloser, starrer Nothwendigkeit wirken, nicht angehört, daß derselbe vielmehr von den bloßen Naturverhältnissen, von der herkömmlichen Sitte sich freimachen, nach den Gesetzen einer höhern Geisterwelt sich selbst bestimmen und durch Reinheit des Willens sich zum Gotte erheben kann: dies ist es, was sowol den Werken des römischen Tacitus als auch denen des deutschen Schiller den Charakter der feierlichen Erhabenheit aufdrückt.

Auch außer der Subjectivität in den Weltbegebenheiten selbst das Walten der göttlichen Vorsehung zu erkennen und demnach die ganze Wirklichkeit als erfüllt von dem Wesen der Gottheit zu betrachten, nach diesem Glauben sehnte sich Schiller oft; aber wie derselbe, ohne daß doch die schamhafte Kunst die Absicht hat, ihn in ein-

seitiger Gestalt auch für die Reflexion ganz äußerlich hervortreten zu lassen, in Shakspeare's vollendeten Werken wie von selbst entgegen tritt, auf gleiche Weise vermochte Schiller's Weltbetrachtung mit der Religion sich nicht zu Einem Wesen zu durchdringen. Ward auch in jenen Momenten, in denen das warme Gefühl über die Reflexion im begeisterten Dichter siegte, der Glaube und die aus demselben hervorgehende Wunderkraft mit Zärtlichkeit betrachtet und gegen die Angriffe des kalten Witzes und des leeren Verstandes warm in Schutz genommen, so blieb doch ein tiefer Skepticismus das Wesen der Schillerschen Weltbetrachtung. Am kräftigsten äußert sich derselbe in den früheſten Dichtungen, vor allem in den Räubern, in der Resignation und in den Göttern Griechenlands. Wie in dem erstgenannten Gedichte die Wirklichkeit zertrümmert, und Alles, was die Erde Schönes und Herrliches hat, gleichsam auf den Scheiterhaufen gelegt und zu Asche verbrannt wird, diesem ist an Kühnheit des Entwurfs und an Kraft der Ausführung Weniges in der Poesie aller Völker vergleichbar. Und diese Disharmonie hallet nach in allen Schöpfungen Schillers, sie rauscht in gewaltigen Tönen, durch welche die heiligsten Gefühle und Rechte der Menschheit mächtiger als durch irgend eine andere Mahnung im Bewußtsein erwachen; hier

in dem eigenen Innern lebt dem Dichter das reine Urbild der Menschheit, er zeigt die nothwendigen Ansprüche an Wahrheit, Tugend und Liebe, aber die Macht der innern Leidenschaft, wie das fremde, von außen her eindringende Schicksal zertrümmert die Blüthen, bevor die Frucht sich bilden kann. Schiller's tief forschendem Ernste will in der Geschichte und im Leben das gesuchte Ideal sich nicht zeigen, und da der Dichter und Denker in der Wirklichkeit selbst die höchsten Güter nicht findet, so kann er nur hinweisen auf die sittliche Natur des Menschen überhaupt, wo das, was die erscheinende Wirklichkeit nicht darbietet, als die heiligste Forderung des Innern fortlebt.

Aus dem so eben Gesagten, worin die Gründe angegeben sind, weshalb in Schiller's Dichtungen eine eigentliche Versöhnung mit dem Leben nicht hervortreten kann, ergibt sich denn auch die nahe Verwandtschaft dieser Poesie mit dem Geiste der Kantischen Philosophie. Charakter derselben ist es, daß hier ideale und wirkliche Welt nur in ihrem abstracten Unterschiede von einander aufgefaßt werden, die Gegensätze des Lebens werden in dieser Philosophie mit einander nicht vermittelt, sondern in der äußersten Schärfe gegenübergestellt. Ganz auf ähnliche Weise wie für Schiller, den Dichter, haben auch für Kant,

den ſpeculativen Denker, die höchſten Ideen nicht Wirklichkeit; dieſe ſind nach ſeiner Lehre freilich keine willkürlichen Vorſtellungen, vielmehr dem ſubjectiven Geiſte nothwendig, aber der eigentlich reellen Bedeutung entbehren die Ideen der reinen Vernunft. Was den Geiſt der Kantiſchen Philoſophie auszeichnet, iſt, daß der Adel der menſchlichen Natur, wie dieſer in der ſittlichen Freiheit ſich offenbart, gegen allen gemeinen Senſualismus und Materialismus geltend gemacht wird; aber wenn gleich die ſittliche Kraft des Menſchen, vermöge welcher derſelbe über die Natur ſich erhebt, ausgeſprochen wird, ſo bleibt doch der Kantiſche Tugendbegriff ſelbſt nur ein formeller und erinnert an das abſtracte, von der Fülle des Lebens getrennte Ideal. Der Sittliche lebt nach dieſer Lehre nicht in Gott; Tugend iſt hier nur die Verwirklichung jenes Geſetzes, wodurch die Vernunft ſich ſelbſt beſtimmt, nicht aber die Darſtellung des göttlichen Willens durch den in der Wahrheit ſeienden Menſchen. Wenn daher Schiller mehrere Jahre ſeines Lebens von dem Geiſte der Kantiſchen Philoſophie ſich mächtig angezogen fühlte, ſo war dies keineswegs zufällig, vielmehr fand der philoſophirende Dichter in dem Syſteme des ſtrengern wiſſenſchaftlichen Denkers eine ſkeptiſch-ethiſche Weltbetrachtung, die der des eigenen Geiſtes ſehr verwandt war. Wie Kant in der

„Theorie der Urtheilskraft" das Wesen des Erhabenen beschreibt, charakterisirt die Eigenthümlichkeit Schiller's, besonders des jugendlichen Dichters, vortrefflich. Nach Kant beruht das Erhabene auf dem Widerspruche der individuellen Freiheit mit der äußern Naturgewalt, welche beide als zwei feindliche Mächte in dem Bewußtsein des Menschen zusammentreffen, ohne daß eine eigentliche Aussöhnung und Vermittlung dieser Principien sich zeigen will. Daß bei der höchsten Wirksamkeit der individuellen Freiheit die vollendete Erhabenheit des Menschen doch in Einheit mit der höhern Nothwendigkeit und somit auch die Möglichkeit vorhanden ist, daß Erhabenheit vollkommen mit Schönheit sich durchdringt, bis zu diesem Momente der Erkenntniß dringt die Kantische Theorie nicht, und sie erinnert deshalb unwillkürlich an Schiller's Jugendschöpfungen, in denen gleichfalls die innere und die äußere Welt in feindlichen Gegensätzen, welche nicht zur Einheit sich auflösen, sich einander bekämpfen.

Nur dann, wenn man den Standpunkt überhaupt, von welchem aus Schiller die Welt betrachtete, nicht aus dem Auge verliert, kann es erklärt werden, wodurch er, bei aller seiner Größe als dramatischer Dichter, denn doch verhindert wurde, als Künstler jene Vollendung zu erreichen, welche in der alten Welt Homer und Sophokles, in der

neuern Shakſpeare und Göthe charakteriſirt. Beruht das Weſen der Kunſt darin, daß in ihr Geiſt und Natur zur vollkommenen Einheit ſich durchdringen, ſo erhellet auch, daß nur in dem Falle eine ſolche Identität objectiv werden, d. h. als Schönheit ſich offenbaren kann, wenn in der unmittelbaren Begeiſterung des Künſtlers ſelbſt die Thätigkeit der Freiheit und die der unbewußt mit Nothwendigkeit wirkenden Natur eine und dieſelbe iſt. Nur in dieſem Falle wird das Kunſtwerk (welches ja nichts anders als die ganz in die Erſcheinung übertretende Wirkſamkeit des Schaffens ſelbſt iſt) mit der Kraft und Erhabenheit des Gedankens zugleich die ganze Fülle und die individuelle Wahrheit des wirklichen Lebens offenbaren. Sobald dagegen in dem Künſtler ein Mißtrauen gegen die eigene Begeiſterung erwacht, er die Idee als bloße Vorſtellung, welche nur der Subjectivität angehört, betrachtet und an deren Daſein zweifelt, ſo geht bei einer ſolchen ſkeptiſchen Weltbetrachtung nothwendig auch die Kunſt im höhern Sinne unter. Die nächſte Folge iſt, daß gewiſſe allgemeine Begriffe — in den Tragödien der neueſten Zeit, in denen Schiller nachgeahmt wird, ſind es gewöhnlich die des Schickſals, der individuellen Freiheit ꝛc. — in dem Gedichte wie willkürlich und ganz abſtract daſtehen und mit der dargeſtellten Handlung ſelbſt nicht in

Eine Erſcheinung übergehen wollen; ferner wird dort, wo dem Dichter die unmittelbare Begeiſterung nicht Alles gilt, Gefahr vorhanden ſein, daß die Abgeſchloſſenheit und Begrenzung des ganzen Kunſtwerks keine nothwendige iſt, vielmehr die Abſicht, des andringenden Stoffes Herr werden zu wollen, allzuſehr hervortritt.

Wodurch demnach Schiller ſeinen Beruf als philoſophiſcher Denker bewährte: dies verhinderte ihn auf gleiche Weiſe wie Shakſpeare oder Göthe Dichter zu ſein. Schiller's reflectirender Tiefſinn konnte nicht mit voller Liebe und ganzem Vertrauen der erſcheinenden Wirklichkeit ſich hingeben: ähnlich dem Philoſophen wollte er das, was in der dichteriſchen Begeiſterung eins und unmittelbares Leben iſt, aus den innerſten Verhältniſſen des Daſeins überhaupt erſt hervorgehen laſſen und gleichſam erklären. So wurde denn die Idee, welche bei Homer, Sophokles, Shakſpeare und Göthe ihrem Inhalte nach ganz in die Darſtellung aufgenommen wird, bei Schiller zwar keineswegs, wie bei Klopſtock das lebloſe, der hiſtoriſchen Wirklichkeit abſtract gegenübertretende Ideal, vermochte aber doch nicht immer als nothwendige Einheit des Weſens und der Erſcheinung, des Inhalts und der Form das Gedicht zu durchdringen. Wollte man mit einer einſeitigen, bereits vor Jahren ausgeſprochenen Kritik behaupten:

Schiller habe in der Poesie geistvoll reflectirt, jedoch die individuelle Wahrheit der Wirklichkeit selbst nicht dargestellt, so würde der eigentliche Genius dieses Dichters verkannt werden, und ein einziger Blick auf die Composition des Wallenstein würde hinreichen, sich von der Unwahrheit eines solchen Ausspruchs zu überzeugen. Aber gewiß ist es und ergibt sich nothwendig aus dem, was ich so eben aus den Principien der Kunst selbst zu entwickeln suchte, daß in einem Geiste, in dem wie in Schiller wahrhaft dichterische Begeisterung und speculativer Tiefsinn, der diese Begeisterung als Gegenstand des Wissens dem denkenden Bewußtsein zu gewinnen sucht, sich gegenseitig aufzuheben drohen, unmöglich die künstlerische Idee durchweg in der höchsten Klarheit und Reinheit sich offenbaren kann.

Mehr noch wird die Eigenthümlichkeit und Bedeutung des Schillerschen Genius von uns erkannt werden, wenn wir in einzelne der durch ihn geschaffenen Charaktere und in die Composition einiger seiner Dramen einzugehen suchen.

Ein Dichter, der wie Schiller so mächtig die Forderungen einer selbstständigen, erhabenen Seele gegen Convenienz und den Druck äußerer Verhältnisse in Schutz nahm, konnte unmöglich im All-

gemeinen Schwächlinge aus seinen männlichen Charakteren bilden. Viele unter ihnen sind wahrhaft erhaben: sie kämpfen wie der Dichtergeist, der sie schuf, für die heiligsten Güter der Menschen und leuchten bei allen Flecken, mit denen ihre Individualität behaftet ist, gleich glänzenden Sternen in die Nacht der sie umgebenden Welt.

Carl Moor bleibt trotz den großen Verirrungen, in welche ihn die Ueberspannung des eigenen Gefühls und die Hinterlist Anderer stürzen, ächt tragischer Charakter. Als er, der in sich die Kraft fühlte, über Andere und sich selbst die reinste Seligkeit zu verbreiten, um sich und in sich alle Herrlichkeit zertrümmert sieht, da sind die Klagen, in welche des großen Räubers Seele sich jetzt ergießt, so tief erschütternd, daß Alles, was je von Dichtern über die Hinfälligkeit des Schönen auf der Erde gesungen wurde, im Vergleich zu diesen Schillerschen Jugendtönen matt erscheinen könnte.

Philipp im Don Carlos ist in seinem Despotismus überaus kräftig gezeichnet und nähert sich der historischen Wahrheit mehr als die meisten übrigen Charaktere, welche unser Dichter aus der Geschichte entnommen hat. Daß der die Menschen verachtende Despot unter den bloßen Anbetern der königlichen Gewalt sich einsam fühlen und sogar schmerzhaftes Verlangen nach Freundschaft verrathen muß, zeigt Schillers Hellblick in

das innerſte Weſen der menſchlichen Natur, und gewiß iſt dieſer Zug einer der tiefſten und künſtleriſch gelungenſten, die je von Dichtern und Geſchichtſchreibern in Seelengemälden verſucht wurden.

Wallenſtein iſt, vom Standpunkte der Kunſt aus betrachtet, der vollendetſte Charakter, den Schiller geſchaffen hat. Jener Forderung, welche Ariſtoteles an einen Heros der Tragödie überhaupt macht, daß er nicht ſittlich rein ſich zeigen, jedoch unſerm Mitgefühle verwandt ſein müſſe, iſt hier vollkommen Genüge geleiſtet. Gekränkter Ehrgeiz iſt die Triebfeder, durch welche der Führer der kaiſerlichen Heere verleitet wird, an ſeinem Herrn und Wohlthäter den Verrath zu begehen. Daß aber ein Geiſt wie der des Herzogs von Friedland, den das Bewußtſein der eigenen Kraft über die Mitlebenden ſo ſehr erhebt, und dem zur Erlangung der königlichen Macht nur die äußern Zeichen zu fehlen ſcheinen, auch dieſe ſich aneignen will: eine ſolche Handlung iſt auf der Höhe, auf welcher Wallenſtein ſteht, und in der Zeit, in welcher er wirkte, nicht unnatürlich; auch wird dieſe Vermeſſenheit dadurch dem Mitgefühle noch näher gebracht, daß der aſtrologiſche Aberglaube ſelbſt jenes geheimnißvolle Schickſal wird, welches den Helden überredet, den Plan, welchen ſein Ehrgeiz und ſeine Rache entworfen haben,

für nothwendig und von dem ewigen Verhängnisse beschlossen, zu halten.

Ueberhaupt vermißt man die lebende Seele nur selten in Schillers männlichen Charakteren. Sprechen gleich einige unter ihnen etwas viel vom eigenen Heldenmuthe und kommen dem Zuschauer und dem Leser mit dem, wofür man sie halten soll, allzusehr entgegen, so sind sie doch mehr als bloße Organe, in denen die Gesinnung des Dichters sich äußert. Nur von Wenigen wie vom Marquis von Posa darf man sagen, es fehle die eigentliche Individualität, und allein der abstracte, inhaltslose Begriff des Kosmopolitismus sei versinnlicht. Vergleicht man Schillers Männer mit denen, welche Göthe schuf, im Allgemeinen, so erscheinen die des Letztern mehr als Söhne der Humanität und geselligen Bildung; alle Tugenden und Gebrechen, welche der modernen Welt das ihr eigenthümliche Gepräge aufdrücken, erkennt man in diesen überaus individuell und wahr wieder; Schillers Charaktere dagegen sind minder cultivirt und weniger einheimisch in der Sitte der feinern Welt, aber jener alte Heldengeist, der das Gefühl zum Handeln, schwärmerische Liebe zum ritterlichen Kampfe treibt, lebt in ihnen in seiner alten Herrlichkeit wieder auf.

In Zeichnung weiblicher Charaktere war

Schiller weit weniger glücklich; hier fehlt das individuelle Leben und die reiche Mannigfaltigkeit, worüber wir in seinen Männern so sehr uns erfreuen. Amalia in den Räubern, Luise in Kabale und Liebe, Leonore im Fiesko, die Königin im Don Carlos, Thecla, Johanna d'Arc und Bertha im Tell sind im Grunde nur eine Person. Sie alle sprechen das eigene Hochgefühl des Dichters aus, sie können begeisternd kämpfen und als Heroinen sterben; sobald aber ihr weiblicher Enthusiasmus nicht in Thaten sich äußert, vermißt man die eigentliche Seele des Weibes. Unter allen von Schiller dargestellten Frauen ist ihm Maria Stuart am meisten gelungen. Wie diese während der letzten Stunden ihres Lebens dem ihr bevorstehenden Schicksale, worin sie den Willen der Vorsehung zu erkennen glaubt, mit religiösem Vertrauen sich hingibt, diese scheinbar plötzliche Umwandelung in der früher so leidenschaftlich bewegten und den Freuden der Welt ergebenen Frau ist meisterhaft durch deren eigenen Charakter motivirt, und die hier vom Dichter geoffenbarte psychologische Wahrheit muß um so mehr hervorgehoben werden, da er sonst seine weiblichen Charaktere gewöhnlich schon beim Anfange des Stücks in derjenigen Gemüthsstimmung uns zeigt, in der wir sie während der Katastrophe erblicken. Indem die Göthische Poesie überhaupt weit mehr das innere Leben der Seele

ausspricht, Schillers dramatischer Geist dagegen lieber bei dem in den Gegensätzen des erscheinenden Lebens hervortretenden Kampfe verweilt, so ist auch Göthe in Darstellung des Weibes, das recht eigentlich in jener contemplativen Gemüthswelt einheimisch ist, ungleich größer als sein Freund. Dieser liebte mit Zärtlichkeit weibliche Anmuth und verehrte in heiliger Begeisterung die Würde der Frauen; aber wie Göthe oder Shakspeare das Geheimniß der weiblichen Liebe in unmittelbarer Darstellung zu verrathen, war seinem feierlichen Ernste nicht vergönnt.

Blicken wir jetzt minder auf einzelne Charaktere des Dichters und verfolgen dagegen die Entwickelung seines Geistes überhaupt, wie dieselbe in seinen dramatischen Dichtungen hervortritt, so finden wir in den Räubern, in der Verschwörung des Fiesko und in Kabale und Liebe die Anklage gegen die Wirklichkeit am bittersten. Daß jenes Ideal, welches das sittliche Bewußtsein des Menschen als ein nothwendiges fordert, vergeblich von der Sehnsucht in der Existenz gesucht wird; daß Wahrheit und Wahn, Plane der Weisheit und Ereignisse des Zufalls, Tugend und Sünde in der Geschichte sich bunt einander begegnen, hier in dem wilden Strudel des Lebens Alles in chaotische Verwirrung sich auflösen will:

dieſe Bilder ſind es vor allem, die der Dichter der Einbildungskraft vorzuführen ſucht. Und ſo die Welt betrachtet, muß man ſagen: die Wirklichkeit ſelbſt ſei das Grab alles Großen und Schönen, und allein das von der Subjectivität erſehnte, nie aber in die Wirklichkeit übergehende Ideal ſei der einzige Haltungspunkt in dieſer Welt der Sünde und Verwirrung. Unmöglich konnte bei einer ſolchen Betrachtung der Dinge der die Geſchichte verklärende Geiſt in reiner, objectiver Wahrheit wieder gegeben werden; die Abſicht, daß der von den Erſcheinungen des Lebens verletzte Dichter dieſes bitter anklagen und demſelben im höchſten Unwillen und im leidenſchaftlichen Schmerze das in ihm lebende Ideal gegenüberſtellen will, iſt zu ſichtbar: deshalb iſt nicht eigentlich die Wirklichkeit ſelbſt in ihrer Bedeutung dargeſtellt, als vielmehr jene einzelnen Scenen des Lebens, wo die Macht der Hölle mit den Geiſtern der Lichtwelt ringt und ihr Vorhaben, Vernichtung des Göttlichen auf dieſer Erde, zu ſiegen ſcheint, in den grellſten Farben den Augen bloßgeſtellt werden. Wie bei aller Willkür und allem Entſetzen, was die Geſchichte dem Blicke des Beobachters vorzeigt, denn doch die göttliche Liebe das eigentliche Leben der Dinge iſt, aus aller Verworrenheit und Zerrüttung ſich wieder der Geiſt der Schönheit und Wahrheit erhebt, dieſer der Grund und Träger

der in ihren Erſcheinungen verwirrten Welt bleibt: von ſolcher Erhebung und Beſeligung, die durch Sophokles und Shakſpeares Schöpfungen ſo unmittelbar in uns erweckt wird, gewähren Schillers Jugenddichtungen ſehr wenig. Doch bei allem dem, was in dieſen verfehlt wurde, iſt die ungeheure Kraft, womit der Dichter vorzüglich in den Räubern ſeine Weltbetrachtung in coloſſaler Darſtellung geltend macht, ſehr bewunderungswürdig und vielleicht in ihrer Art einzig. Einen Vorzug haben Schillers früheſte Tragödien vor manchen ſeiner ſpätern und vor ſämmtlichen Göthiſchen dadurch, daß ſie wirkliche Theaterſtücke ſind, das dramatiſche Leben der eigentliche Nerv in ihnen iſt. Nie wird aus dem Hange zur Reflexion, oder aus Liebe zum Erguſſe lyriſcher Gefühle von dem Dichter das Drama ſelbſt aus dem Auge verloren, die Schnelligkeit, womit die Handlung, auch da, wo das Gemüth ſo tief erſchüttert worden, forteilt, ſetzt immer den Zuſchauer in bange Erwartung; die Kataſtrophe ſteigert das ſchon ſo ſehr erregte Gefühl bis zur äußerſten Spannung, und der wenn gleich gräßliche Schluß befriedigt, wenigſtens in den Räubern und in Kabale und Liebe, die Anforderungen, welche an die Abrundung und Abgeſchloſſenheit der ſceniſchen Handlung gemacht werden können.

Wenn gleich der Dichter im Don Carlos den Stoff aus der wirklichen Geschichte genommen zu haben scheint, so ist er doch auch hier gegen die historische Wahrheit selbst im Ganzen gleichgültig, und die Absicht, zu zeigen, daß das von der Vernunft geforderte und von dem Gefühle ersehnte Ideal der Wirklichkeit feindlich gegenüber tritt und von dieser vernichtet wird, ist auch hier sehr deutlich. Daher denn die Gegenüberstellung der Contraste in diesem dem Style nach gebildetern Werke auf ähnliche Weise wie in den frühern hervortritt; gewiß aber beruht die dem Don Carlos inwohnende Schönheit mehr in Zeichnung einzelner Charaktere und in der Anlage und Ausmalung interessanter Situationen, als daß, wie in den Räubern und in Kabale und Liebe, die Handlung selbst ächt dramatisch, ohne störende Hemmung dem Ziele entgegen eilt. Die kosmopolitische Philosophie, welche Schiller durch den Marquis von Posa hier zum ersten Male geltend machen will, hindert eben so sehr die weitere Entwickelung des Drama, wie die der Tragödie eingeflochtenen Intriguen es überaus erschweren, daß innere Uebereinstimmung und nothwendiger Zusammenhang unter den einzelnen Theilen zu einem künstlerischen Ganzen sich runden. Carlos selbst ist vom Dichter sittlich schwächer als seine meisten übrigen männlichen Charaktere gezeichnet, er declamirt ent-

weder nur über die eigene Tugend, oder gibt sich der wildesten Leidenschaft hin. Wäre Posa jener tiefe Menschenkenner, wofür er sich selbst ausgibt und der Dichter ihn gehalten wissen will, unmöglich könnte er dann einem Halbrasenden, wie Carlos, das Glück von Millionen anvertrauen wollen. Daß Schillern beim Entwurfe des letzteren das Bild des Hamlet vorgeschwebt habe, sieht man; aber schon der einzige Umstand führt eine wesentliche Verschiedenheit in der künstlerischen Behandlung beider Charaktere herbei: Shakspeare weiß, in welcher geistigen Zerrüttung Hamlet sich befindet, Schiller dagegen zeigt sich geradezu für den Don Carlos begeistert. In jeder Hinsicht ist der König der bedeutendste Charakter des ganzen Drama, dieser ist durch die schöpferische Phantasie des Dichters wol größer geworden, als es dessen eigener Reflexion bewußt sein mochte; wenigstens, daß Meteore, wie die eines Don Carlos und Posa die Macht eines Philipp nicht zu stürzen vermögen, erkennt der aufmerksame Zuschauer sehr deutlich.

Der zwölf Jahre nach dem Don Carlos gedichtete Wallenstein unterscheidet sich bedeutend von allen frühern Schöpfungen Schillers. Was bisher dessen schwermüthigem Ernste nicht gelingen wollte, ist hier zum ersten Male erreicht, die Wirk-

lichkeit erscheint hier nicht mehr als jene finstre Nacht, welche, um den Contrast nur noch greller zu machen, hin und wieder ein Lichtstrahl erleuchten muß, sondern hell, bestimmt und überaus kräftig tritt uns hier die Wahrheit des geschichtlichen Lebens entgegen. Wie mächtig und unversiegend die in Schillers Brust lebende Dichterkraft war, zeigt sich wol darin am sichtbarsten, daß er, der Jahre lang ganz dem Studium der speculativen Aesthetik gelebt hatte, plötzlich als schöpferischer Genius wieder hervortritt und als vierzigjähriger Mann jene reine Schönheit wirklich offenbart, nach der der kräftige, aber leidenschaftlich bewegte Jüngling umsonst gestrebt hatte.

Schon in dem Vorspiele des Drama erkennt man den Dichter, wie er sich bisher gezeigt hatte, kaum wieder. Der Gräuel des unglücklichen Krieges, der bereits sechszehn Jahre im Innern des deutschen Landes wüthet, wird nicht verschwiegen: wir sehen, wie die heiligsten Bande, welche das Heer und das Volk an den rechtmäßigen Fürsten, den Verwandten an die Familie fesseln, sich aufzulösen drohen; aber in allem diesem Drangsale und Elende, in der wildesten Zerrissenheit erlischt das reine Bild der Menschheit nicht gänzlich; denn wir erblicken wirkliche Individuen, Züge derber, kräftiger Naturen, mit einem Worte ein lebensvolles, deutsches Heerlager.

In der Tragödie selbst tönt eine von der frühern Manier des Dichters ganz abweichende Sprache. Diese ist jetzt bei der innern Tiefe überaus hell und klar, und wird selten durch übertreibenden rhetorischen Schmuck verdunkelt. Wenn Schiller im tragischen Pathos sonst nur zu sehr von der gewöhnlichen Rede des Lebens sich entfernte, so ließ er dagegen dies Mal auch im Ausdrucke des tiefsten Schmerzes so reine Naturtöne durchklingen, daß die durch ihn selbst früher verbildeten Zuschauer und Leser die ihnen jetzt dargestellte Wahrheit gar nicht zu fassen vermochten, und in ihr nur eine Verletzung der tragischen Würde und des eigentlich idealen Styls sehen konnten.

Was diesem herrlichen Meisterwerke der deutschen Kunst vor allem den tiefen Hintergrund verleiht, auf welchem sich dasselbe rein und großartig erhebt, ist der politisch-historische Geist jener Tage, den der Dichter so wahr und individuell dargestellt hat. Wunderbar, gerade dann, wenn Schiller im Wallenstein Charaktere reden läßt, die seiner eigenen idealen Denkweise am wenigsten verwandt sind, zeigt er sich als ächt schöpferischer Künstler. Denn kann überhaupt der Geist der neuern Staatskunst trefflicher in dem dramatischen Gedichte wieder gegeben werden, als derselbe hier in den mannigfaltigsten Erscheinungen, wie im Questenberg,

im Octavio Piccolomini und im Wrangel uns entgegen tritt! Welch ein Abſtand von jenen Idolen und Carricaturen, die im Don Carlos das Weſen der Politik im Guten wie im Böſen bezeichnen ſollen! Wie aber leben ſämmtliche Generale Wallenſteins vor uns! In Illo, Buttler, Iſolani, Tiefenbach, in Max Piccolomini — wo dieſer als Soldat ſpricht — wird kein erfahrner Krieger die bloßen Gebilde des Theaterdichters zu ſehen glauben, vielmehr auf eine ihn überraſchende Weiſe in poetiſcher Wahrheit jene Charaktere und Geſinnungen wieder erkennen, welche während des Friedens in den ruhigen Garniſonſtädten und während des Krieges im aufgeregten Feldlager ihm ſo oft ſich gezeigt haben. Welch' eine Wahrheit ſpricht aus den Tafelſcenen bei Terzky, wie iſt hier auch jeder Zug bedeutend und verräth an dem Gemeinen und Gewöhnlichen das ganze Verhältniß der ſich gegenüberſtehenden Partheien; ja ſogar auch dasjenige, was in den bald erfolgenden Ereigniſſen ſcheinbar unerwartet iſt, erhält hier, ohne daß doch irgend eine Abſichtlichkeit des Dichters hervorblickt, ſein Verſtändniß. In der That betrachtet man Schillers Meiſterſchaft in Darſtellung ſolcher Scenen, man glaubt in ihm ganz neue, früher nie zur Erſcheinung gekommene Kräfte zu ſehen, und die Einſeitigkeit aller Kritik, die einen ſo reichen Geiſt dadurch zu bezeichnen denkt, daß

ſie in demſelben den nur idealiſirenden oder reflectirenden Dichter ſieht, iſt einleuchtend.

Mittelpunkt des ganzen Drama iſt der Charakter des Wallenſtein ſelbſt; dieſer iſt es, der das Schickſal, das in der Tragödie wirklich waltet, und keineswegs als ein äußerer, von der Handlung ſelbſt getrennter Begriff ſich zeigt, herbeiführt. Tieck, der im erſten Bande ſeiner dramaturgiſchen Blätter auch in dieſer Schillerſchen Dichtung ſo Vieles neu und trefflich beleuchtet hat, vermißt nicht nur in Wallenſtein den tragiſchen Charakter im höhern Sinne, ſondern ſagt auch, daß der Schluß des Drama ſchwach werde: denn dieſelbe Mattigkeit, von der der Held niedergedrückt werde, an welcher Gordon zu ſichtlich leide, theile ſich auch dem Zuſchauer mit, und tiefe Wehmuth, Ueberdruß des Lebens, Verachtung ſeiner Herrlichkeit, Zweifel an aller Größe und Kraft des Charakters ſei es, was uns am Schluſſe beherrſche und ſtimme. Aber unmöglich kann ich hier das Gefühl des von mir ſo hochverehrten Kunſtrichters theilen, und mein Glaube an die Meiſterſchaft Schillers in dieſer Tragödie iſt zu mächtig, als daß ich nicht wagen ſollte, meine Zweifel gegen Tiecks ſcharfſinnige Kritik auszuſprechen. Nach ihm hat Schiller recht mit Bewußtſein an dem Wallenſtein darthun wollen, daß das Spiel mit dem Teufel ein gefährliches ſei

und zum wirklichen Bündniſſe mit demſelben hinführe. Mit Recht folgert nun der Dramaturg: eine ſolche Lehre, ſo äußerlich dem Gedichte einverleibt, ſchwäche das eigentlich tragiſche Intereſſe, das Eintreten des Schickſals, das gleichfalls mit dieſer Lehre verdeutlicht werden ſolle, höre nun auf, das aus der unmittelbaren Anſchauung der Phantaſie hervorgehende zu ſein, und erhalte dagegen einen äußerlichen, mit der Handlung ſelbſt nicht in nothwendige Einheit aufgehenden Charakter. Aber daß Schiller die Individualität des Wallenſtein ſo angelegt habe, wie Tieck dieſelbe auffaßt, der Schillerſche Held das Product einer ſolchen abſtracten Reflexion ſei, iſt es, was ich bezweifeln muß. Aus allem dem, was Wallenſtein bis zu Seſina's Gefangennehmung bereits unternommen hat, indem er Gattinn und Tochter aus den kaiſerlichen Staaten ins Feldlager kommen läßt, mit Ungeſtüm auf die unbedingte Unterwerfung der Generale dringt, erhellet deutlich, daß er mit dem Gedanken der Empörung nicht bloß habe Spiel treiben wollen. Sagt er in jenem Monolog:

> Wie? Sollt' ichs nun im Ernſt erfüllen müſſen,
> Weil ich zu frei geſcherzt mit dem Gedanken?
> Verflucht, wer mit dem Teufel ſpielt

ſo iſt er unſtreitig in Selbſttäuſchung befangen. Der ganze Wallenſtein iſt von Schiller ſo angelegt

worden, daß er unmöglich nach jener auf dem Reichstage zu Regensburg ihm zu Theil gewordenen Kränkung wieder ein redlicher Freund des Kaisers werden kann. Einst Rache an den Gegnern zu nehmen, sinnt von nun an seine dunkele, düstere Seele. Der Himmel selbst mit seinem reinen Lichte muß dem irdischen Verlangen dienen, denn der Gedemüthigte glaubt aus den Gestirnen das Aufgehen seiner neuen Größe vorhersehen zu können. Wie eines Theils dieses egoistische Princip, das Wallenstein selbst in folgenden Worten beschreibt:

Mich schuf aus gröberm Stoffe die Natur,
Und zu der Erde zieht mich die Begierde.
Dem bösen Geist gehört die Erde, nicht
Dem guten. Was die Göttlichen uns senden
Von oben, sind nur allgemeine Güter;
Ihr Licht erfreut, doch macht es Keinen reich,
In ihrem Staat erringt sich kein Besitz.

es ist, was ihn zum Verrathe gegen Oestreich treibt, so ist es unstreitig auch noch eine höhere, kosmopolitische, dem eigenen Geiste des Dichters verwandte Gesinnung, die in seinem Helden ebenfalls wirksam ist und an dem Unternehmen, welches er beabsichtigt, Antheil hat. Wallenstein glaubt über die jetzt in Deutschland kämpfenden Partheien der Katholiken und Protestanten erhaben

und berufen zu ſein, als Schiedsrichter zwiſchen beide zu treten:

Mir iſt's allein um's Ganze. Seht! Ich hab'
Ein Herz, der Jammer dieſes deutſchen Volks
erbarmt mich.
— — Alles iſt Parthei und nirgends
Kein Richter! Sagt, wo ſoll das enden? Wer
Den Knäul entwirren, der ſich endlos ſelbſt
Vermehrend wächſt — Er muß zerhauen
werden.
Ich fühl's, daß ich der Mann des Schickſals bin.

Daß aber Wallenſtein ſo lange zaudert, öffentlich gegen den Kaiſer aufzutreten, dies iſt nicht ſo zu betrachten, als ob das bloße Gedankenſpiel ihm genüge, ſondern er will ſich der ihm zu einem ſolchen Unternehmen nothwendigen Mittel und Kräfte erſt ganz verſichern und auch in den Geſtirnen beſtimmt geleſen haben, daß die Stunde ſeiner Erhöhung da ſei. Erſt, als Seſinas Gefangennehmung ihn zwingt, eher mit ſeinem Unternehmen hervorzutreten, als die That durch innere Gründe nothwendig iſt, da erwacht auf Augenblicke in Wallenſtein auch jenes ſittliche Bewußtſein, wodurch er ſich dem Kaiſer verpflichtet glaubt. Unmöglich aber kann, wie dieſe ſittliche Scheu, die That zu begehen, ſich jetzt im Helden äußert, unſer Intereſſe für denſelben, inſofern er tragiſche

Person ist, vermindert werden, denn gerade, indem er als Mensch gewinnt, wird unser Mitgefühl um so inniger. Auf Tiecks Frage, weshalb der Herzog von Friedland die Sophismen der Gräfin Terzky nicht vernichtet, er vielmehr durch diese von ihm doch nicht sonderlich geachtete Frau mit einem Male sich zum Handeln bestimmen läßt, ist zu antworten, daß Wallenstein, weil seine Schwester jener That, die längst sein Innerstes umstrickt hält und welche auszuführen er nicht mehr umhin kann, jetzt auch das verbrecherische Ansehn zu nehmen sucht, deshalb auch von den Gründen der Terzky überzeugt zu werden scheint. Der Gräfin Reden dienen dazu, die in Wallenstein sich erhebenden Regungen des sittlichen Bewußtseins wo möglich zu verdrängen; dieser hört gewiß nichts eigentlich Neues: was die Gräfin jetzt vorbringt und den Herzog scheinbar überrascht, kann ihm nicht so unbekannt sein; aber daß gerade in dem Momente, wo dieser den bestimmten Entschluß zur Ausführung fassen soll, er auch von andern die scheinbare Entschuldigung seines Handelns vernimmt, muß ihm selbst eben so erwünscht sein, als diese Sophismen in der Entwickelung des Drama der letzte Impuls werden, durch den die längst beschlossene und jetzt nothwendig gewordene That auch in die Erscheinung tritt.

Wenn, nachdem wirklich die That geschehen ist, der nun ausgestreute Same des Verderbens andere Früchte hervorbringt, als die Ausstreuenden erwarteten, und wenn, nachdem einmal das Entsetzen erweckt worden, nicht nur das Verbrechen von der Strafe erreicht wird, sondern mit der Schuld und dem Hasse auch die Unschuld und die treue Liebe als Opfer fallen müssen, so ist es freilich die finstre Macht des Schicksals, welche den traurigen Ausgang herbeiführt; aber der Eingriff dieser Macht ist hier nicht willkürlich als leere Form dem Gedichte eingeflochten, sondern durch die in der Handlung selbst liegenden Bedingungen nothwendig. Worin der Dichter nicht ganz gerechtfertigt werden kann, ist dies, daß er den handelnden Personen, besonders dem Wallenstein selbst, der Thecla und dem Max ein zu bestimmtes Bewußtsein von dem Einschreiten jenes Schicksals leiht; aber diese Reflexionen und allgemeinen Betrachtungen, welche schicklicher dem denkenden Zuschauer und Leser überlassen, als von den in der Tragödie auftretenden Charakteren ausgesprochen werden, verhindern nicht, daß wir an die Gegenwart des Schicksals in der Handlung glauben. Denn Schillers Held geht nicht unter, indem an seinem Falle und an dem der ihm Nahestehenden ein abstracter, der unmittelbaren Begeisterung fremder Begriff verdeutlicht werden soll: nein, weil Wal-

lenstein in seinem das Maß überschreitenden Ehrgeize und in seinem astrologischen Aberglauben sowol die Stärke der Macht, welche er erschüttern möchte, verkennt, als auch in der Schätzung seiner eigenen Kräfte und in der Treue seiner Freunde sich täuscht, stürzt er sich selbst und die ihm Angehörenden in den Abgrund des Verderbens. Die Majestät des scheinbar durch die glänzenden Eigenschaften des Oberfeldherrn ganz verdunkelten Kaisers ist fester und erhabener gestellt, als jener zu sehen vermag: vor allem dieser Umstand, und dann auch die List, womit Octavio Piccolomini, auf das Ansehn des Kaisers gestützt, den Planen des Wallenstein entgegen zu arbeiten weiß, ist es, wodurch dessen Unternehmen zerschellt, und er selbst nebst den Seinigen als Opfer dem Schicksale fällt.

Wenn gleich nun Wallenstein mit Nothwendigkeit seinem Schicksale entgegen geht, „er ein Waffenstück nach dem andern ablegt", bis er denn endlich entblößt genug ist, um von dem schon längst seinem Haupte drohenden Strahl der Rache getroffen zu werden, so kann ich doch unmöglich den Eindruck, den sein unvermeidliches Geschick in mir erweckt, mit Tieck, dem Gefühle gleichstellen, den der Anblick des von den Schlangen erdrückten Laokoon zurückläßt. In diesem sehen wir das Leiden des Menschen, dessen Ab-

hängigkeit von der Natur im höchſten Grade, und der Heroismus kann unter ſolchen Verhältniſſen nur darin ſich äußern, daß er mit männlicher Kraft den eindringenden Schmerz zu ertragen ſucht: deshalb iſt Laokoon ein nicht ſo rein tragiſcher Charakter, als Ajax, Oedipus, oder der auf dem Oeta ſterbende Herakles. Aber was von Laokoon gilt, darf nicht auf Schillers Helden übertragen werden. Wie viele Motive dieſen auch dem Untergange entgegen treiben, die Selbſtbeſtimmung in ihm wird nicht aufgehoben, und die Nothwendigkeit, der er erliegt, wird keine äußere, ihn erdrückende Naturgewalt wie die jener Schlangen. Daß es die eigene Wirkſamkeit der zur Willkür gewordenen Freiheit iſt, wodurch der Held *ins* Verderben ſtürzt, glauben wir auch noch in den Scenen zu erkennen, wo ſein Untergang wie unvermeidlich erſcheint: darum bleibt unſer Gefühl durchweg das reine, ächt tragiſche, und keine jener Empfindungen, von denen wir ergriffen werden, wenn wir den durch äußere Naturgewalt Leidenden ſehen, vermag in uns ſich zu regen.

# Eilfte Vorlesung.

Maria Stuart, welche wenige Monate nach der Vollendung des Wallenstein gedichtet wurde, steht diesem auch als Kunstwerk unter Schillers Schöpfungen am nächsten und übertrifft in jeder Hinsicht durch Straffheit in Verbindung der einzelnen Theile und durch sorgfältiges Motiviren der Charaktere auffallend die beiden zunächst folgenden Dramen des Dichters. Der historische Geist ist in der Maria Stuart freilich weniger treu als im Wallenstein wieder gegeben: Elisabeth ist bei weitem nicht in der Größe, wie sie in der Geschichte dasteht, gezeichnet; Maria dagegen wird mit einer gewissen Vorliebe behandelt und durch liebenswürdige Eigenschaften sehr glücklich erhöht. Als tragischer Charakter der modernen Tragödie überhaupt ist sie, wie Wenige, musterhaft. Sie ist nicht schuldlos, ist Sünderin; aber an dem

Vergehen, weswegen sie angeklagt und zum Tode verurtheilt wird, ist sie schuldlos, und vortrefflich wird es durch die ihr vom Dichter verliehene Religiosität motivirt, daß sie ihr Herz von den irdischen Regungen reinigt und in ruhiger Fassung dem Tode entgegen geht.

Gewiß sind Religion und Schönheit, ihrem innersten Wesen nach, eine und dieselbe Welt, in beiden sind wir von den Widersprüchen des gemeinen Daseins befreit und in die Wahrheit des Lebens erhoben; jedoch für unsre Erkenntniß sind Schönheit und Religion von einander verschieden, und enthüllen das ewige Wesen, das in ihnen sich offenbart, nach ganz entgegengesetzten Richtungen. In der Kunst ist auch die Welt der Erscheinungen, die Oberfläche des Lebens, ganz erfüllt von dem Lichte der Idee; in dem Frommen dagegen scheut die heilige Begeisterung sich mit dem sinnlichen Stoffe zu vereinen und will in stiller Andacht dem übersinnlichen Gotte sich weihen. Aus dieser verschiedenen Richtung, welche die Idee im Künstler und im Frommen nimmt, ist es zu erklären, daß poetische Wirksamkeit und religiöse Begeisterung so selten, ohne sich einander aufzuheben, zu einem und demselben Wesen sich durchdringen. Am wenigsten aber scheint im Drama der Ort zu sein, wo das Interesse des Glaubens hervortreten kann. Das Drama zeigt uns

mehr als irgend eine andere Kunst die wirkliche Welt selbst in ihrer Erscheinung; ohne die Bedingnisse des irdischen Stoffs, ohne Leidenschaft ist das schnelle Fortschreiten der Handlung, wodurch das Schauspiel zum Schauspiele wird, gar nicht denkbar: darum suchen wir gerade hier, in dem Anblicke der sich durchkreuzenden und aufhebenden Widersprüche des Lebens, etwas ganz anderes als die eigentlich religiöse Erbauung. Freilich wird die ächt dramatische Poesie, die in unmittelbarer Begeisterung auch jene Momente der Phantasie vorführt, wo die Gegensätze zur Einheit sich auflösen, dem Geiste der Religion nicht feindlich sein können, jedoch, weil sie eben ganz in der erscheinenden Welt lebt, die eigentlichen Mysterien des Glaubens, wodurch die Seele mit der Gottheit vereint wird, der Kirche überlassen.

Dennoch hat Schiller in einigen Scenen unsrer Tragödie den Versuch gemacht, das Interesse des Drama und das der Religion in ein und dasselbe zu verwandeln. Es ist der religiöse Glaube, wodurch in Maria der Tausch zwischen dem Zeitlichen und Ewigen vorgeht; sie, die noch kurz zuvor der Liebe zum Grafen Leicester ergeben und mit Gefühlen des Hasses und der Rache gegen ihre Feinde erfüllt war, erhebt sich über diese irdischen Interessen, erkennt in dem ihr bevorstehenden Tode den Willen der Vorsehung und glaubt durch Opferung ihres

eigenen Bluts die früher von ihr begangene Blutschuld abzubüßen. Diese Umwandelung der Gesinnung in der liebenswürdigen und von der Schönheit der Welt so gefesselten Frau ist freilich wie ein Wunder; aber dieses Wunder ist rein menschlich, psychologisch wahr und zur Entwickelung der dramatischen Handlung selbst nothwendig. Deshalb ist die Erscheinung des, in dem durch Leidenschaft bewegten Drama wie plötzlich hervortretenden Glaubens auch poetisch schön, und jene religiöse Weihe, wodurch Maria die letzten Stunden ihres Lebens verklärt, verbreitet sich auch über den Zuschauer und läßt ihn mitten in der erscheinenden Welt das Auge zum Unwandelbaren und Ewigen erheben.

Wenn aber der Dichter in der Aufnahme des religiösen Stoffs so weit geht, daß er selbst die Beichte und die Austheilung des Sacraments auf dem Theater dem Auge vorführt, so kann solches Verfahren, selbst wenn in demselben mehr als ein bloßes Streben nach Effect sich zeigen sollte, nicht zu rechtfertigen. Die Gefahr, daß auf diese Weise Theater und Kirche, beide nicht mehr als das, was sie dem Christen sein sollen, erkannt werden, scheint wirklich nahe zu sein. Indem ich bereits das verschiedene Interesse der Religion und der Kunst, insbesondere der dramatischen, angedeutet habe, bemerke ich nur noch, daß gerade in

den Bedingungen, auf denen die ganze neuere, durch die Kirchenreformation hervorgegangene Bildung beruht, es gegeben ist, daß jene Wahrheit, die in der tiefsinnigen Betrachtung der Welt, und jene, welche wir im frommen Glauben erkennen (an sich freilich eine und dieselbe, denn Gott, dem die Seele im Geheimnisse des Glaubens sich vereint weiß, ist Gründer und Erhalter der Welt; ohne die Erkenntniß Gottes ist für uns auch keine Wahrheit der Welt), doch nicht in ihrer Erscheinung als gleichbedeutend gehalten werden dürfen. Wie in der neuern Zeit, wo das Bedürfniß der Religion wahr und kräftig sich äußerte, dasselbe recht aus dem Innern, aus den geheiligten Rechten der Individualität hervorging, so hat auch die sich gestaltende Religion diesen ihren ideellen Charakter immer geltend zu machen gesucht. Die verborgenen Tiefen des Gefühls, der unmittelbare Glaube und die Erkenntniß im speculativen Wissen waren jene unsichtbaren Kräfte, durch welche der ganz äußerlich gewordene und deswegen eben von seiner Wahrheit, dem Geiste, abgelöste religiöse Stoff wieder belebt und zu seinem übersinnlichen Principe zurückgeführt wurde. Wegen dieser entschieden ideellen Richtung lebt der evangelische Glaube zwar nicht in einem feindlichen, oder nur gleichgültigen Verhältnisse mit der erscheinenden Wirklichkeit; aber das Gefühl des Lu-

theraners und noch mehr des Reformirten glaubt sich mit Recht verletzt, wenn die Religion auch ganz als Gegenstand des gemeinen Lebens behandelt und mit dessen Erscheinung umkleidet wird. Anders dagegen ist es bei dem Katholiken, vor allem bei dem Spanier. Hier hat die Religion einen weit mehr äußern Charakter angenommen; der Gläubige ist daran gewöhnt, das, was ihm das Heiligste ist, auch in sinnlicher Hülle dargestellt zu sehen, in der besondern einzelnen Erscheinung die unmittelbare Gegenwart der göttlichen Wirksamkeit wieder zu erkennen. Dies ist der tiefere Grund, warum Calderon, der im Gegensatze zu Shakspeare und Göthe recht eigentlich den katholischen Dichter repräsentirt, gar keinen Anstoß nimmt, die Religion und deren Dogmen auch im Drama, mitten in den Verhältnissen des gewöhnlichen Lebens zu verherrlichen.

Bemerkenswerth für den Charakter der spätern Schillerschen Dramen ist, daß der Dichter wegen des Schlusses verlegen, denjenigen Moment vorübergehen läßt, wo die Tragödie ihre äußerste Höhe erreicht hat, und die Handlung wie von selbst sich abschließt. Diese Willkür des Schlusses zeigt sich bereits im Wallenstein, wo unmöglich der Anblick des durch Wallensteins Fall zum Fürsten erhobenen und durch diese Erhöhung sich

ſelbſt beſtraft fühlenden Octavio Piccolomini uns in jene rein tragiſche Stimmung verſetzen kann, in der wir während des ganzen fünften Acts bis zum Tode des Helden uns befanden. Aehnlich verhält es ſich mit dem Ausgange der Maria Stuart. Daß wir ſehen, Eliſabeth werde auf die Nachricht von dem Tode ihrer größten Feindin, die ihre Eiferſucht und ihr Neid eiligſt zu ſtürzen ſuchte, im Gewiſſen beunruhigt, und müſſe ihr ungerechtes Handeln dadurch büßen, daß ſie von ihren eigenen Günſtlingen verlaſſen wird: dieſe Situation kann den nothwendigen Schluß der Tragödie nicht bilden und contraſtirt nicht wenig mit jener Reinheit des Gefühls, in welche uns die ſich dem Tode weihende Maria erhoben hatte.

Jungfrau von Orleans. In dieſem Gedichte iſt Schiller weniger als ſonſt wo um innere Wahrheit bemüht geweſen, und es ſcheint, als ob er recht gefliſſentlich die dramatiſche Kraft andern, zum Theil lyriſchen Schönheiten habe aufopfern wollen. Wie herrlich auch die Begeiſterung, welche die das Vaterland rettende Heldin entflammt, an ſich iſt, und unſre innigſte Theilnahme und Bewunderung erwecken muß; ferner wie freudig wir auch zugeben, daß der ächte Enthuſiasmus immer ein Wunder bleibt und die Thaten, welche er in der ſittlichen Welt hervor-

ruft, allein durch die Wirksamkeit des göttlichen Geistes im Menschen möglich werden können: so sind denn doch die Verhältnisse, unter denen in der Jungfrau von Orleans das Göttliche hervortritt, wie willkürlich, wenigstens den Bedingungen des Drama widersprechend.

Im Schauspiele wird nicht wie in der Epopöe das in alter Zeit Vorgefallene dem Ohre verkündet, sondern wir sehen hier die Gegenwart mit unserm Auge; indem es die Wirklichkeit selbst ist, in welche uns der dramatische Dichter versetzt, verlangen wir, daß die von ihm gezeigte Handlung auf jene psychologische Wahrheit sich gründet, welcher in der erscheinenden, täglichen Welt wir begegnen. Wodurch hier Alles, auch die wunderbarsten Verhältnisse motivirt werden, ist die individuelle Freiheit; diese, wie sie in dem besondern Charakter hervortritt, ist daher der eigentliche Mittelpunkt des Drama. Wie dagegen die Begeisterung, richtiger die Inspiration, in der Johanna d'Arc sich äußert, erinnert sie an eine bloße Naturgewalt: ‚die Jungfrau erscheint bis zur Katastrophe im nur leidenden Zustande, in bloßer Abhängigkeit von einer höhern Macht. Selbstbestimmung, das Hervortreten individueller Charakterzüge fehlt Johanna zu sehr, als daß wir ihr diejenige Theilnahme schenken könnten, der wir so gerne uns hingeben, wo die Offenbarung des

Göttlichen mit dem Reinmenſchlichen, d. i. mit der Charakterwahrheit eins iſt. Indem der Dichter bei aller Anſtrengung ſeiner Heroin die eigentliche Individualität nicht zu geben vermochte, ſo bleibt dieſelbe, wenn gleich die herrlichſten Geſinnungen und Gefühle in einem Strome des ſüßeſten Wohllauts von ihr verkündet werden, ein ſeltſames, fremdes Weſen.

So wird denn ſtatt des Charakters ein Wunder, welches aber ganz äußerlich und mit den Bedingungen der Handlung ſelbſt keineswegs in einem nothwendigen Verbande iſt, der Mittelpunkt des Gedichts. Schiller iſt abſichtlich gegen die hiſtoriſche Wahrheit dies Mal ſo gleichgültig, daß er die in der Beſchaffenheit der wirklichen Dinge ſelbſt gegebenen Verhältniſſe, unter denen die auch nach der Geſchichte wahrhaft begeiſterte und wie ein Wunder hervortretende Johanna den Sieg über die Feinde erlangt, gar nicht im Gedichte berückſichtigt: der Erfolg der in der Johanna wirkenden Wunderkraft contraſtirt nicht wenig mit den Kräften und Erſcheinungen, welche wir in den beiden Heerlagern in Thätigkeit ſehen. Wie bedeutend, was Shakſpeare in Heinrich dem Sechsten ſo ſehr hervorhebt, der Zwiſt im engliſchen Heere ſelbſt, den Siegen der Franzoſen zu ſtatten kam, wird vom deutſchen Dichter gar nicht einmal angedeutet. Das von ihm gebrauchte

Wunder ſollte alle pſychologiſche und Naturwahrheit geradezu aufheben, und inſofern brauchten jene Bedingungen und Verhältniſſe, unter denen das hiſtoriſche Wunder in die Erſcheinung trat, auch gar nicht beachtet zu werden. Freilich hat bei einem ſolchen Verfahren der Künſtler in ſeiner Schöpfung nicht nur den Tiefſinn der Geſchichte nicht erreicht, ſondern das von ihm eingeführte Mirakel wird auch, da es von dem hiſtoriſchen Grunde ganz getrennt iſt, etwas Zweideutiges, von deſſen Wirklichkeit wir uns nicht überzeugen können. Wenn daher der durch Meiſterhand gebildete und in ſeiner Verzweiflung wahrhaft großartige Talbot ſagt:

Unſinn, du ſiegſt und ich muß untergehen!
Mit der Dummheit kämpfen Götter ſelbſt vergebens.
— — — Wären wir als Tapfere
Durch andre Tapfere beſiegt, wir könnten
Uns tröſten mit dem allgemeinen Schickſal,
Das immer wechſelnd ſeine Kugel dreht —
Doch ſolchem groben Gaukelſpiel erliegen!
War unſer ernſtes arbeitsvolles Leben
Keines ernſthaftern Ausgangs werth?

ſo iſt dieſe Anklage zwar ſehr grell, aber doch nicht ohne Wahrheit, und man möchte ſagen:

Schillers eigener Genius spräche hier gegen die Willkür der Composition.

Die Katastrophe des Drama ist schwach, und konnte wol nur so angelegt werden, weil Schiller gegen die dramatische Wahrheit selbst gleichgültig war und nach schwankenden, unsichern Begriffen des Romantischen eine neue, von der herkömmlichen Sitte ganz abweichende Kunstform zu erschaffen suchte.

Die Erscheinung des schwarzen Ritters, der nach des Dichters eigener Erklärung der Geist des der Hölle verfallenen Talbot ist, und die für den Lionel sich regende Liebe sind die Motive, durch welche die Heldin mit sich selbst zerfällt, an der göttlichen Begeisterung irre und von derselben verlassen wird. Erst dann, nachdem die von ihrem Volke als Zauberin verbannte Johanna in der Einsamkeit und in der Gefangenschaft des Feindes ihr Vergehen abgebüßt hat, erwacht ihre göttliche Wunderkraft von Neuem: sie zerbricht die ihr angelegten Fesseln, eilt in das Heer der Franzosen, erkämpft diesen den Sieg und stirbt, von den Edelsten umgeben, den Heldentod.

Wenn gleich der Dichter, wie er diese Situationen ausmalt, einen wahrhaft lyrischen Zauber über Alles verbreitet und sein großes Talent für das Pathetische und für die scenische Kunst in allem Glanze offenbart, so wird doch jeder, der

Wahrheit und Gründlichkeit der Charakterzeichnung und ſtrengen nothwendigen Zuſammenhang in den Motiven der Handlung ſucht, hier am wenigſten befriedigt werden.

Zunächſt iſt es zu wenig hervorgehoben, wodurch denn Johanna wirklich ſtrafbar wird. Es ſcheint, als ob nach des Künſtlers eigener Abſicht der erſcheinende, ſchwarze Geiſt des Talbot die reine Seele der Jungfrau angehaucht und befleckt habe; aber inwiefern hat denn Johanna in dem Grade gefehlt, daß in der That die Geiſter der Finſterniß über ſie Gewalt haben? Iſt es die Macht des Böſen, welche die Jungfrau mit Liebe zum Lionel erfüllt und ihr verwehrt, dieſen gleich den übrigen Feinden zu tödten, ſo erſcheint ſie auch hier, im Zuſtande der Schuld, wie in dem der Begeiſterung, ohne Wirkſamkeit des eigenen Selbſt, als blindes Werkzeug einer höhern, jenſeits des menſchlichen Bewußtſeins waltenden Macht unterthan. Ferner aber: Johanna unterlag den doch immer nur reinweiblichen Gefühlen und erkennt ſich darum vor ihrer Herrin, der heiligen Jungfrau, ſtrafbar; es wird dadurch ihr ſeltſames Betragen bei den Beſchuldigungen des ſie vor König und Volk anklagenden Vaters, als habe ſie durch die Künſte des Teufels Frankreich gerettet, nicht genügend motivirt. Glaubt Johanna in der Stimme des Vaters und in dem alsbald erfolgenden Donner

wirklich des Himmels Stimme gegen sich zu vernehmen, was verhindert denn, daß sie die Ihrigen über den Charakter jener Wunderkraft, welche Frankreich errettete, aufklärt? Wozu denn bringt sie es durch ihr unzeitiges Schweigen dahin, daß das gesammte Volk die Thaten, welche die göttliche Begeisterung der reinen Jungfrau vollbrachte, für das Blendwerk einer dem Satan ergebenen Seele halten muß? Und wenn gleich nach ihrer Entführung Johanna von Neuem die Franken von dem Verderben errettet und vor ihrem Tode die Versicherung ertheilt, daß sie keine Zauberin sei, wird dadurch der Zweifel, den einmal der Dichter gegen ihre göttliche Sendung hat aussprechen lassen, wahrhaft widerlegt? Was bewährt denn dem Volke jetzt mehr als zuvor, daß die Jungfrau über ihre göttliche Inspiration die Ihrigen, und vielleicht auch sich selbst, nicht getäuscht hat?

Woher es übrigens gekommen ist, daß gerade diese Tragödie mehr als irgend eine andere in Deutschland allgemeine Celebrität erlangt hat, ist nicht schwer nachzuweisen. Theils sind es die lyrischen Herrlichkeiten, die hier mit wirklich zauberartigem Wohllaut das Ohr umstricken und die süßesten Gefühle erwecken; dann aber trägt auch die übermäßige Scenenpracht, wodurch das Auge fast übersättigt wird, nicht wenig dazu bei, daß denje-

nigen, welche im Theater über die Bewunderung der Decorationen die Handlung selbst vergessen, auch in der Jungfrau von Orleans, vor allem im Anblicke des Krönungszuges, die gesuchte Berauschung und Erhebung vollkommen gewährt wird.

Braut von Messina. In unsern Tagen, wo man so gern die allgemeinen Vorstellungen von Religion, antikem Schicksale, individueller Freiheit ꝛc. in dämmernder Hülle, wie dieselben der ganz äußern Reflexion sich zeigen, auch in den Werken der Kunst selbst wieder finden möchte, würde es dem Sophisten nicht schwer werden, die große Menge zu überreden: die Braut von Messina offenbare die äußerste Höhe der tragischen Kunst. Dem ersten Anscheine nach ist in diesem Trauerspiele das Unmögliche wirklich geworden: der Chor der hellenischen Tragödie, das in derselben waltende Schicksal, ja sogar auch der Glaube an die Orakel und an die Wahrsagerkunst sind in die neue, moderne Welt hinübergegangen, und gleichwol ist diese nicht vernichtet; denn auch der Glaube an den Weltheiland und an die heilige Jungfrau ist erhalten geblieben und erhebt sich mit und neben jenen Götzen des Heidenthums. Daher denn auch ein solches Ungeheuer, wie diese Tragödie ist, unreife Kritiker und schwache Nach-

ahmer nicht wenig geblendet und verwirrt hat: die Braut von Meſſina führt den Zug jener Schickſalsdramen, durch welche Werner, Müllner, Grilparzer ꝛc. den lieben Deutſchen Jahre lang weiß machten, der Spuk und die monſtröſe Fratze ſei der Geiſt jener Melpomene, welche einſt dem alten Dichterfürſten von Marathon ſich geoffenbart hatte. Gewiß kein andres dramatiſches Gedicht Schillers iſt ſo wenig eine Eingebung der dichteriſchen, unmittelbaren Begeiſterung, verräth ſo ſehr, daß es die Reflexion hervorgebracht hat, die eine einſeitige Theorie des Drama in dieſem ſelbſt verkünden wollte, als gerade die unglückſelige Braut von Meſſina.

Die dieſem Gedichte zum Grunde liegende Fabel erinnert auffallend an die beiden Werke, welche einſt Schiller in ſeiner Jugend begeiſterten, an Julius von Tarent und an die Zwillinge; aber wie ſehr iſt der ſonſt ungleich größere Schiller dies Mal als dramatiſcher Dichter unter Klinger geblieben! In den Zwillingen wird, wie ich bereits oben bemerkt habe, der Brudermord durch Leidenſchaft und Eiferſucht, welche bis auf das Aeußerſte geſteigert ſind, natürlich: dagegen wie kalt, wie unwahr, indem immer die Abſicht des Dichters durchblickt, das an ſich Unmögliche durch das Eingreifen eines jenſeits der Handlung ſeienden Schick-

fals wirklich zu machen, sind die Verhältnisse und Situationen im Schillerschen Drama.

Es ist kein Grund vorhanden, warum Isabella nicht gleich nach dem Tode des Gemahls die Tochter aus dem Kloster entfernt und zu sich nimmt, zumal da sie jener Deutung des Orakels vertraut, daß die Schwester die sich einander bekämpfenden Brüder in Liebe vereinen werde; der Vorfall, wodurch Don Manuel Beatrice in der Nähe des Klosters auffindet, erinnert an die mährchenartige Sage, und es erweckt Staunen, wie die als Nonne erzogene Jungfrau von dem fremden Manne sich umhalsen läßt und an dessen Brust sinkt. Warum denn zieht Don Manuel über die Herkunft der Geliebten gar keine Erkundigung ein? Dies wird ihm nicht nur möglich gemacht, sondern auch überaus nahe gelegt, denn Beatrice, die er doch allein darum, weil er befürchtet, die Entdeckung ihrer Eltern möchte seiner Verbindung mit ihr hinderlich sein, dem Kloster entführt, erinnert sich ja sehr deutlich — freilich erst in dem Momente, wo es nach der Absicht des Dichters Don Manuel wissen darf — der Gestalt ihrer Mutter:

O sie ist gütig, wie das Licht der Sonne!
Ich seh' sie vor mir, die Erinnrung

Belebt ſich wieder, aus der Seele Tiefen
Erhebt ſich mir die göttliche Geſtalt.
Der braunen Locken dunkle Ringe ſeh' ich
Des weißen Halſes edle Form beſchatten;
Ich ſeh' der Stirne rein gewölbten Bogen,
Des großen Auges dunkelhellen Glanz,
Auch ihrer Stimme ſeelenvolle Töne
Erwachen mir —

Don Manuel erkennt ſogleich Iſabelle ſelbſt und ruft:

Weh mir! du ſchilderſt ſie!

Durch Diego, der immer die Verbindung zwiſchen der Fürſtin und ihrer Tochter unterhielt, und der auch dieſer das nahe Wiederſehen der Mutter verkündete, war die Erkundigung ſolcher Verhältniſſe ſo leicht, ja es wird nach dem, was Don Manuel ſeinem Chor (S. Schillers W. Bd. 8. S. 52.) mittheilt, kaum begreiflich, daß er den Diego nie bei der Beatrice ſollte geſehen haben. Wäre aber dies, ſo würde das ganze Trauerſpiel unmöglich ſein: als fürſtlicher Diener mußte Diego den Sohn der Iſabella kennen, auch ſieht er dieſen im Drama ſelbſt, unmittelbar vor der Kataſtrophe. Was Beatrice treibt, den Exſequien des Fürſten beizuwohnen, iſt durchaus nicht motivirt und allein durch das willkürliche Eingreifen des Schickſals zu erklären;

die Möglichkeit dieſer Handlung wird noch unwahrſcheinlicher dadurch, daß Don Manuel der Geliebten die Erlaubniß dazu verweigert hat. Warum aber ſehen ſich die beiden Liebenden nicht in der Kirche, warum muß dagegen Don Ceſar die ihm unbekannte Schweſter erblicken und plötzlich von einer an Raſerei grenzenden Leidenſchaft für dieſelbe ergriffen werden? Aus dem, wie er ſelbſt die Erwachung dieſes Gefühls der Mutter ſchildert ſieht man, daß die natürliche Beſchaffenheit des Charakters dazu nicht hinreichte, ſondern daß eine andre, von dem Charakter und den wirklichen Verhältniſſen ganz getrennte Macht — das abſtracte Jenſeits — helfen mußte. Und als nun der bisher im Kloſter verwahrten Tochter jener Tag da iſt, an dem ihr die Freude zu Theil werden ſoll, die edle Geſtalt ihrer Mutter wieder zu ſehen und zu umarmen, da, aus Beſorgniß, es möchte vielleicht die Erkennung ihrer Eltern der Verbindung mit dem Geliebten hinderlich ſein, entſagt ſie der kindlichen Liebe und Pflicht, und gibt zu, daß der Mann ſie aus dem Kloſter raubt und in die freie, weite Welt führt. Kann unter dieſen Bedingniſſen ein nicht ganz der Sitte und der Schaam entbundenes Mädchen bei aller Leidenſchaft für den Mann ſo handeln? Aber man ſieht, es ergeht dem armen Weibe hier auf der Flucht mit dem Geliebten eben ſo, wie damals es ihr erging, als ſie

wider deſſen Erlaubniß der Leichenfeier des Fürſten beiwohnte. Was innere und äußere Verhältniſſe nicht möglich machen, dahin treiben ohne Erbarmen die jenſeits der Handlung hauſenden Schickſalsgötter. Eben dieſe böſen Geiſter ſind es unſtreitig auch, die bewirken, daß Beatrice während der wenigen Stunden, da ſie — und zwar in Verborgenheit — zu Meſſina ſich aufhält, ſogleich von den Boten des Don Ceſar ausgeſpäht und von denſelben, obſchon ſie die Jungfrau nie zuvor geſehen haben, als ihres Herrn Geliebte erkannt wird. Aber wie ein eigentlicher Kobold, recht ſichtbar, ſpukt dieſes willkürliche Schickſal in jener Scene, wo Don Manuel bedeutenden Argwohn ſchöpft, daß die von ihm entführte Beatrice die geraubte Schweſter ſei, die Mutter nach dem Namen des Kloſters fragt, das jene bewahrt hat. Hier nimmt der ſein Unweſen treibende böſe Geiſt geradezu die Geſtalt eines Schloſſes an, das ſowol der Iſabella, als auch dem Don Manuel den Mund verſchließt und beide abhält, den ſchon auf ihren Lippen ſchwebenden Namen der heiligen Cäcilia auszuſprechen. Sobald aber der ältere Sohn ſich entfernt hat und der wiederkehrende Don Ceſar dieſelbe Frage, welche jener that, an die Mutter richtet: da iſt deren Mund ſeiner Bande enthoben, und der Name, den Don Manuel nicht hören durfte, weil in dieſem Falle das Trauerſpiel nicht möglich wer-

den konnte, wird jetzt genannt. Es könnte dem ersten Anblicke nach scheinen, als ob der plötzliche Brudermord, den Cesar begeht, da er Beatrice in den Armen des Don Manuel findet, durch seinen wilden Charakter und durch das neue Hervorbrechen des kaum gedämpften Hasses natürlich motivirt würde; aber auch hier sieht man die Absicht des Dichters, das Schicksal hervortreten zu lassen, denn warum schweigt Don Manuel, der bereits die Schwester erkannt hat, und hebt nicht durch dieses Eine Wort die Raserei des Wüthenden auf? Freilich noch weit willkürlicher und ungeschickter fällt das Schicksal beim Schlusse des Drama in die Handlung ein. Don Cesar, der entschlossen war, sich selbst als Opfer, das dem durch ihn ermordeten Bruder fallen muß, zu tödten, scheint durch die Bitten der Mutter, und vor allem durch die der Schwester bestimmt zu sein, sich selbst das Leben zu erhalten: da mit einem Male wird der deus ex machina wieder sichtbar und verhindert, daß der Fürst am Leben bleibt. Indem die Hinterthüre des Palastes sich öffnet, erblickt Don Cesar den für den Bruder in der Kirche aufgerichteten Katafalk: diese Erscheinung ist ihm ein von dem Schicksal an ihn gerichteter Wink, den er dadurch zu vollziehen glaubt, daß er in das eigene Schwert sich stürzt. Mit dieser Handlung schließt die Tragödie.

Seltsam, fast unbegreiflich ist es, daß ein herrlicher, wahrhaft begeisterter Dichter mit so kaltem Bewußtsein, und darum so leblos den Begriff des antiken Schicksals in die romantische Tragödie einführen wollte! Ist denn das wahre Schicksal nicht überall, wo der Dramatiker das Leben in seiner Bedeutung dargestellt hat? Und wie die unmittelbare Begeisterung, ohne ein zu bestimmtes Bewußtsein von ihrer eigenen Thätigkeit zu haben, in der besondern Thatsache die Berührung des Einzelnen mit dem Ewigen darstellt: so erkennt auch jeder Einsichtsvolle in den trefflichsten Werken der Romantik, vor allem in Shakspeare und in Göthe, das Walten jener geheimnißvollen Macht, wenn gleich gar keine Absicht des Künstlers sich verräth, den Leser und Zuschauer auf dieselbe hinzuweisen. Ist aber in diesen Schöpfungen das Schicksal etwas Aeußerliches, getrennt von dem Charakter und der Leidenschaft der Handelnden selbst? Eben so wenig wie in den vollendetern Werken des trefflichen Schiller. Aber welch ein unglücklicher Fehlgriff der Reflexion war es, wodurch der Dichter der Braut von Messina verleitet wurde, den abstracten Begriff des Verhängnisses, losgerissen von der Wirklichkeit und dem individuellen Leben, wie eine monströse Figur ganz willkürlich in den Lauf der menschlichen Angelegenheiten eingreifen und in denjel-

ben Verwirrung und Unfug hervorbringen zu laſſen!

Wird alſo, wie es in den gewöhnlichen Kritiken dieſes Drama geſchieht, Schillers Verfahren damit bezeichnet, daß das von ihm dargeſtellte Schickſal zwar dem Weſen der helleniſchen Tragödie entſpreche, aber dem Geiſte der modernen Kunſt fremd bleiben müſſe: ſo ſagt ein ſolcher Tadel über den eigentlichen Fehlgriff, den Schiller beging, gar nichts, und die Verhältniſſe, auf welche es hier ankommt, werden am wenigſten im wahren Lichte betrachtet. In der Tragödie der Griechen iſt das Schickſal nie ein abſtracter, durch die Reflexion des Dichters erſt gewonnener Begriff; vielmehr, weil hier jenes geheimnißvolle Weſen unter den Bedingungen, aus denen die Handlung ſich entwickelt, wie von ſelbſt hervortritt, Charakter und Leidenſchaft mit demſelben in genauer Uebereinſtimmung ſind: ſo iſt das Schickſal bei dieſer Weltbetrachtung auch eine nothwendige Macht, in der alles Menſchliche wie in ſeinem eigentlichen Grunde ruht. In der Braut von Meſſina dagegen iſt das Schickſal ein mit der Handlung ſelbſt gar nicht innerlich verbundenes Weſen. Es wird zu einem lebloſen Abſtractum, welches, weil es der eigentlichen Wirklichkeit entbehrt, da, wo es nach der Abſicht des Dichters in das Leben eingreifen und den Blick

zum Jenseits erheben soll, nur wie ein Gespenst, aus dessen Benehmen hin und wieder sogar die parodirende Komik durchblickt, sich äußern kann.

Beruht die Anlage dieses ganzen Drama auf einem großen Irrthume, so zeigt sich in der Ausführung ungemein viel Kunst und besonders rhetorischer Schmuck; dagegen ist die innige, herzliche Sprache, wodurch der Dichter sonst die Herzen für sich einnimmt, hier wie erstorben. Der Eindruck, den die Tragödie hervorbringt, ist ähnlich dem eines großen Prunksaals, der ganz in äußerm Glanze schimmert, aber leer steht und nicht ohne ein gewisses Grauen von Menschen betrachtet werden kann.

Wilhelm Tell wurde bald nach der Braut von Messina gedichtet, ist jedoch seinem Geiste nach sehr von derselben verschieden und athmet, ähnlich dem Wallenstein, frisches, historisches Leben. Gerade Schöpfungen, wie Tell, sind es, wodurch Schiller mehr als irgend ein anderer Dichter der gefeierte Liebling des ganzen Volks wurde, und das mit vollem Rechte; denn wer hat gleich ihm die heiligsten Rechte des Menschen, den Kampf für dieselben, wenn Willkür und Tyrannei sie zu entreißen drohen, verherrlicht! Wie viel auch in Schillers Innerm seit seinem ersten Auftreten in der deutschen Poesie bis jetzt sich

mochte verändert haben, die Gesinnung selbst, welche den Dichter in der Jugend begeisterte und die in seinem letzten Drama sich ausspricht, ist eine und dieselbe: der Löwe, der dort die Tatze erhebt, ist auch jetzt nicht eingeschlafen, denn er kämpft und siegt gegen die Feinde, welche durch List und Gewalt ihn in Fesseln zu legen suchten. Freilich ist darin der Geist, der den Tell dichtete, von dem, der in den Räubern sich äußert, verschieden, daß wie in jenem ungeheuern Werke die sittliche Welt der Freiheit sich offenbart, sie zugleich von Wahn und Truggestalten verdunkelt wird, jene Macht, die der Wahrheit und Liebe gegenübertritt, hier wie ein scheusliches, nächtliches Gespenst da steht; in der letzten Schöpfung des Dichters dagegen wird nicht minder das Furchtbare und Entsetzliche, welches das Schöne der Wirklichkeit zu beflecken und zu zerstören droht, in seiner Wahrheit gezeigt, als auch zugleich jene sittliche Welt in aller ihrer Kraft und Reinheit hervortritt, welche das Leben erhält und es zum Ausdrucke der göttlichen Offenbarung erhebt. Weil der Dichter des Tell, indem er gegen Tyrannei und Unterdrückung kämpft, auch der blinden Leidenschaft und fanatischen Zerstörungssucht kräftig gegenübertritt, selbst da, wo zur Eigenhülfe geschritten wird, Besonnenheit und Maaß im trunkenen Gefühl des Sieges erhalten wissen will, immer hinweist auf

den tiefen Grund, wodurch Gesetz und Sitte geheiligt sind und für den Menschen und den Bürger einen objectiven Inhalt haben, so kommt es, daß der Eindruck, den dieses Schauspiel in uns zurückläßt, überaus rein und erhebend ist.

In den meisten Theilen desselben entsagt Schiller seinem Hange zum Idealisiren, und er, der doch nie das Land jenes Hirtenvolks mit seinem sinnlichen Auge erblickte, weiß uns doch überaus wahr und bestimmt in dessen einfache Sitten und örtliche Verhältnisse zu versetzen. Der Charakter des Tell selbst ist vortrefflich gezeichnet. Seinem Wesen nach leidenschaftslos, schlicht und verschlossen, ist seine Kraft eine stille und geräuschlose, die eben, weil sie dies ist, um so sicherer und furchtbarer sich zeigt, wo die That erfordert wird. Als der Landvoigt in seiner Ungerechtigkeit und in seinem Uebermuthe so weit sich vergaß, daß er dem Vater gebietet, auf dem Haupte des eigenen Sohnes den Apfel zu treffen: da ist jener nicht mehr der leidenschaftslose, nur mit der Jagd beschäftigte Gemsenjäger: schweigend gelobt er Gott, mit dem nächsten Pfeile, den er vom Bogen entsendet, das Herz des Vermeßnen selbst, der ihm so Entsetzliches auftragen konnte, zu treffen, und der Eid wird vom Manne gehalten. Diese Situationen, in denen der Charakter des Tell in den verschiedensten und schnell in einander

übergehenden Gemüthszuständen hervortritt, erwecken die innigste Theilnahme und ergreifen tief das sittliche Bewußtsein. In der Scene des Apfelschießens vor allem erkennt man den großen Dichter, der, im Bewußtsein seiner Kraft und Virtuosität, auch das, was der sceniſchen Darstellung versagt scheint, glücklich derselben aneignet. Des Vaters anfänglicher Schreck und Abscheu vor der ihm zugemutheten Handlung, dann sein Glaube an die lang bewährte Kunst und der auf die Hülfe des Himmels hoffende Blick, des Knaben kindliche Unerschrockenheit und Vertrauen auf den Vater, die allgemeine Verwunderung und Freude nach dem Gelingen des Schusses, des Vaters und des Sohnes Umarmung, dann des Voigts hervortretender Argwohn gegen den schon längst von ihm gefürchteten Schützen, dessen sich nicht verbergende Gesinnung, die neue Gefahr, welche ihn durch den Verrath seines Innern umgibt: alle diese Situationen und Seelenzustände sind mit einer so einfachen, tiefen und gründlichen Kunst, welche, was bei dem zu behandelnden Gegenstande so schwer war, immer doch dramatisches Spiel bleibt, gemalt worden, als es allein der sichern Meisterhand eines Schiller gelingen konnte.

Auf derselben Höhe der Kunst zeigt sich uns der Dichter auch in jenen Scenen des vierten

Acts, wo Tell entweder selbst auftritt, oder wo wir von seinem Schicksale Kunde erhalten. In dem jetzt sich erhebenden Sturme, dem der Gefesselte wie einem Wunder die Abnahme seiner Ketten und die gänzliche Rettung verdankt, glauben wir den Zorn und das Gericht des Himmels über den begangenen Frevel zu hören: die Natur, sonst so gefühllos und gleichgültig bei den Ereignissen, welche in der sittlichen Welt des Geistes hervorgerufen werden, scheint dies Mal mitzukämpfen für die Freiheit ihrer Bewohner. Tells Monolog ist an sich eben so schön, wie auch zur Motivirung einer solchen That, welche ein Charakter, wie der des Tell beabsichtigt, nothwendig. Sein stilles, tiefes Gemüth und seine ruhige, feste Gesinnung sind durch die Ereignisse, die seit der ersten Verhaftung ihn getroffen haben, in eine zu große Aufregung und in zu heftige Leidenschaft versetzt worden, als daß er nicht jetzt, da er zur Rache gegen den Unterdrücker seiner und des Vaterlandes Freiheit schreiten will, der Sammlung und Fassung des eigenen Innern bedürfte. Wäre Tell nicht Tell, wäre er jugendlich ungestüm, wie Melchthal, der vom Dichter gebrauchte Monolog würde ein sehr schöner, jedoch überflüssiger und die psychologische Wahrheit selbst aufhebender Schmuck des Gedichts sein; dagegen der seinem Charakter nach leidenschaftslose, ruhige, bedächtige Tell muß, bevo-

er eine solche Handlung, wie Geßners Ermordung ist, ausübt, in sich selbst einkehren; erst wenn dies geschehen, handelt er mit dem Bewußtsein, welches dem innersten Wesen seiner Natur gemäß ist. Der Monolog nun ist allein jene Form, in der uns der Dichter die sittlichen Motive, welche in Tells Innerm sich regen und die ihn zur Handlung bestimmen, zur Anschauung bringen kann. Als wir sehen, daß der Schütze auch nach der ruhigen Erwägung in seinem Entschlusse, den Pfeil auf des Landvoigts Brust zu zielen, verharrt, da erfolgt die durch den Monolog vorbereitete That wirklich.

Aber wie trefflich nicht nur die Gesinnung, jenes große, reine Freiheitsgefühl ist, welche das Gedicht durchdringt, sondern auch herrliche Charakteristik und wahrhaft dramatisches Leben in den meisten Theilen uns erfreut, so hat denn doch das ganze Schauspiel als Kunstwerk nicht jene Vollendung und Abgeschlossenheit, welche dem Wallenstein und der Maria Stuart eigenthümlich ist. Episoden, als der Tod des Freiherrn von Attinghausen, das Liebesverhältniß zwischen Bertha und Rudenz sind für das Verständniß der zu entwickelnden Handlung selbst ganz überflüssig. Auffallend lose ist die Verbindung des vierten Acts mit dem fünften. Freilich erfolgt nach Geßners Tode die Befreiung der ganzen Schweiz, aber

der Künſtler vermochte nicht dieſes Ereigniß auf gleiche Weiſe wie die That des Tell, welche doch nur den einen Theil der darzuſtellenden Handlung einnimmt, in das Drama aufzunehmen. Wie dieſe allgemeine Befreiung möglich werden konnte, was denn eigentlich bewirkt, daß diejenigen, welche auf dem Rütli geſchworen haben, ſich erheben und den Sieg davon tragen, in wiefern die Nachricht von der Ermordung des Geßler eingreift in den allgemeinen Aufſtand und den Muth der noch Unentſchloſſenen anfacht: dies Alles, die eigentlichen Triebfedern der großen Bewegungen werden uns nicht gezeigt. Vielleicht, daß wegen der Ueberfülle des Stoffs die darzuſtellenden Ereigniſſe nicht in einen Act zuſammen gedrängt und zur dramatiſchen Einheit verbunden werden konnten, und es blieb daher dem Dichter nichts anders übrig, als das Vorgefallene zu erzählen, und die Seele der Handlung ſelbſt dem Auge der Zuſchauer zu entziehen. Offenbar wird aber durch dieſes Verfahren das dramatiſche Intereſſe mit dem Ende des vierten Actes nicht wenig geſchwächt, und es will ſich gar kein nothwendiger Schluß des Ganzen zeigen. Schiller ſelbſt ſcheint davon ſehr wol ein Bewußtſein gehabt zu haben: denn um das Intereſſe für die Handlung zu heben, läßt er die Nachricht von der erſt einige Monate ſpäter erfolgenden Ermordung des Kaiſers Albrecht ſchon

jetzt, während des allgemeinen Aufstandes gegen die Landvoigte, verbreiten. Jedoch wird dadurch die abnehmende Spannung nicht wieder gesteigert: dies würde nur dann möglich werden, wenn aus den Bedingungen der Handlung selbst neue Verhältnisse sich entwickelten; aber daß wir von Ereignissen hören, welche ganz andre Kräfte zur Ursache haben, als diejenigen sind, welche im Drama wirken, kann unmöglich das Interesse für dasselbe heben.

Nur dadurch, daß in diesem ganzen fünften Act überhaupt weniger die unmittelbare Begeisterung sich offenbart, als vielmehr die Absicht sich zeigt, den befriedigenden Schluß wo möglich einzuleiten, ist es zu erklären, daß auch der Kaisermörder selbst, Johann von Schwaben, ins Drama aufgenommen wurde. Daß der Dichter ohne nothwendigen Grund diesen Elenden mit dem wackern Tell zusammenführt, Beide vom moralischen Standpunkte aus vergleicht und auf diese Weise durch den grellen Contrast die That des Tell gegen mögliche Anklagen des sittlichen Interesse zu reinigen sucht, zerstört nicht nur das dramatische Interesse völlig, sondern vermindert auch das große, freie Gefühl, in welches wir durch die Wahrheit und Reinheit der Kunst erhoben sind. Denn gerade, was diese moralische Parallele in unserm sittlichen Bewußtsein erwecken

ſoll, daß wir die That des Tell gänzlich freiſprechen vom Antheile an dem gemeinen Morde, dagegen erheben ſich jetzt Zweifel, und Wehmuth, daß wir auch in denjenigen Charakteren und Ereigniſſen der Geſchichte, denen wir ſo gern in ganzer Liebe uns hingeben möchten, Flecken und Berührungen mit dem Verwerflichſten erkennen müſſen, bemächtigt ſich unſer.

# Zwölfte Vorlesung.

War ich in den beiden vorangehenden Vorlesungen bemüht, den eigenthümlichen Charakter desjenigen Dichters, der mehr als irgend ein andrer das sittliche Bewußtsein der gesammten deutschen Nation aufregte und beherrschte, darzustellen, so werde ich in dieser letzten Vorlesung den Versuch machen, die großen Verdienste jener beiden Kunstrichter und Literatoren zu würdigen, welche in die Entwickelung der neuesten ästhetischen Bildung so überaus bedeutsam eingewirkt, ja recht eigentlich den Geist, der jetzt in aller tiefern Kunstkritik sich geltend zu machen strebt, ins Leben gerufen haben.

Den Gebrüdern August Wilhelm und Friedrich Schlegel war verliehen, was bei den Gelehrten, besonders bei den Deutschen so selten angetroffen wird. Es blieben die Kenntnisse

diesen Männern keine todte, verborgene Schätze oder einzelne, unbedeutende Notizen, sondern ihrem sinnigen Gemüthe, ihrer reichen Seele verwandelte sich das Erworbene sogleich in eigenthümliches Leben, und ihre historisch-ästhetische Natur war bemüht, immer jene Momente an den Gegenständen aufzusuchen, welche das allgemein, rein menschliche Interesse erwecken. So wurden sie dem Anfange der neuesten Epoche unsrer Literatur, was Lessing und Herder der unmittelbar vorangehenden waren. Sie verhalten die sogenannte moderne oder gebildete Welt mit den eigentlichen Gelehrten und philosophischen Denkern. Nimmermehr hätten die tiefsinnigen Forschungen Kants und Schellings im Gebiete der speculativen Aesthetik auch dem größern Theile der Nation zugänglich gemacht werden und auch hier Einfluß ausüben können, wenn nicht Männer, wie die Schlegel, die speculativen Wahrheiten dadurch verdeutlichten, daß sie dieselben dem Gebiete des reinen Gedankens enthoben und im Kunstwerke selbst die Idee in bestimmter, individueller Erscheinung aufdeckten. Dieses Talent, nachzuweisen, welche besondre, eigenthümliche Gestalt die Eine Idee des Schönen gerade in diesem oder jenem poetischen Werke angenommen hat, ist die am meisten glänzende Seite in der Kritik der Schlegel; sie übertreffen in dieser Hinsicht mit Ausnahme Les-

flugs und Solgers alle Philosophen, welche in neuerer Zeit über Dichtkunst geschrieben haben. Es könnte zwar scheinen, als ob, wenn die Idee des Schönen von der Speculation erkannt sei, es sich bei redlichem Streben wie von selbst finden müßte, den besondern, eigenthümlichen Charakter dieses oder jenes Kunstwerks aufzuhellen; aber Erscheinungen unsrer Zeit, wo treffliche Denker es versucht haben, Meisterwerke der Poesie zu erläutern, liefern von neuem Beweise, daß man von der Heiligkeit des Schönen überzeugt, für wirklich vorhandene Werke der Kunst begeistert sein kann, und gleichwol nicht vermögend ist, in die Individualität des Dichters, und in die dem Gedichte eigenthümliche Seele einzudringen. Selten haben Philosophen bei Ausübung der ästhetischen Kritik den Formalismus vermieden. Sind sie darin unbedingt zu loben und in jeder Hinsicht gegen den Tadel seichter Schöngeister und der äußerlich gebildeten, kritisch-historischen Leute zu rechtfertigen, daß sie den Tiefsinn der Speculation auch in der Beurtheilung der Kunst geltend zu machen suchten: so haben sie denn doch das Kunstwerk zu allgemein und leblos betrachtet und bei weitem nicht genug hervorgehoben, wie denn die Idee gerade in dem besondern Falle als concrete, bestimmte erschienen ist. Ganz anders dagegen war das Verfahren der Gebrüder

Schlegel. Indem es dieſen nicht darum zu thun war, dieſe oder jene bereits fertig daliegende Theorie in Anwendung zu bringen, ſondern ſie vielmehr den individuellen Charakter des Poeten und des Gedichts aufzufaſſen ſtrebten, ſo wurde von ihnen jener dürre, todte Formalismus, der alles Eigenthümliche und Originelle wo möglich auf eine einzige Kategorie zurückzuführen ſucht, ſehr glücklich vermieden.

Insbeſondre beſitzt August Wilhelm Schlegel einen bewundrungswürdigen Tact, wodurch er diejenige Seite des Gedichts beſtimmt und ſicher trifft, welche die hiſtoriſche deſſelben iſt. Unter den Arbeiten des jugendlichen Alters erinnre ich nur an die vortrefflichen Recenſionen über Bürger, über Voſſens Homer, an die meiſterhafte Erläuterung des Göthiſchen Epos Hermann und Dorothea, an die Charakteriſtik des Shakſpeareſchen Drama Romeo und Julie, welche ſämmtliche Arbeiten wol immer wahre Muſter für deutſche Kunſtkritik bleiben werden. Unter den Leiſtungen des männlichen Alters gedenke ich der herrlichen Darſtellungen des Sophokles, des Ariſtophanes, der neuern griechiſchen Komödie, auch der nach Leſſings Vorarbeit ſo gelungenen Charakteriſtik des franzöſiſchen Theaters. Wenn gleich nun A. W. Schlegels Meiſterſchaft in allen ſeinen Arbei-

ten nicht auf gleiche Weise hervortritt, er es bisweilen sich leicht macht, hin und wieder zu viel Werth auf den materiellen Stoff des Gedichts legt, und nicht immer in dem Grade wie Lessing und Solger die innern Gründe, auf denen die Composition beruht, nachweist: nie doch arbeitet er der tiefern Einsicht entgegen, immer ist es ihm darum zu thun, das Aechte und Wahre dem allgemeinen Verständnisse näher zu bringen und das Große und Herrliche der Poesie aller Völker in Schutz zu nehmen gegen die Verunglimpfungen der Engherzigkeit und Beschränktheit. Was weniger sichern Kunstrichtern immer begegnet ist, das Aufgespreizte und Unbedeutende zu verwechseln mit dem Genialen und Natürlichen, ein solches Mißgeschick scheint den fein gebildeten, gewandten Schlegel nie getroffen zu haben. Was aber den Reiz seiner Kritik noch um Vieles erhöht, was derselben immer einen so liebenswürdigen, einschmeichelnden Charakter ertheilt, ist die ihr eigenthümliche Anmuth. Die Grazie verbreitet Seele über Alles, was dieser Autor berühren mag, sie verwehrt, daß er je in das Mittelmäßige und Triviale verfällt; denn auch da, wo wir das Gewöhnliche von ihm zu hören glauben, wirkt die sinnige Einkleidung, daß neue Verhältnisse dem längst Bekannten von uns abgesehen werden.

Ist an dieser Kritik da, wo sie den positiven Charakter annimmt, zu rühmen, daß sie für das Höchste und Vollendete der Kunst wahrhaft begeistert ist, sie sinnig das eigenthümliche Leben des Gedichts aufzufinden sucht, so verdient sie da, wo sie mehr negativ hervortritt, das Lob, daß sie ähnlich der Lessingschen schonungslos die Mittelmäßigkeit und Gemeinheit aufdeckt, und in wenigen Zügen bestimmt die kranken Seiten des Zeitalters darstellt.

Gerade dies Verdienst hat man oft den beiden Schlegel absprechen wollen. Selbst ihre Gegner haben, wenn gleich unwillig, am Ende doch gestehen müssen, daß beide Brüder in Sachen des Geschmacks mehr Urtheilskraft als die meisten ihrer Zeitgenossen verrathen haben; aber zugleich wird der Vorwurf ihnen gemacht, sie wären überaus willkürlich verfahren, und hätten ohne objective Gründe, nach Laune und zufälliger Stimmung, bald blind vergöttert, bald kalt verhöhnt. Ferne liegt es mir alle einzelnen Aussprüche dieser beiden Kritiker rechtfertigen zu wollen. August Wilhelm Schlegel weiß es selbst gegenwärtig gewiß besser als irgend ein anderer, was in frühern von ihm ausgegangenen Urtheilen übertrieben, was darin einseitig oder gar schief ist; aber man kann auch Alles, was die Schlegel als Kunstrichter im Einzelnen wirklich verfehlt haben,

ihren Gegnern unbedingt einräumen, und gleichwol wird ihr Ruhm nicht verdunkelt. Was den Geist ihrer Kritik gerechtfertigt, denselben im Allgemeinen als den der Wahrheit bewährt hat, das ist die Bildung des Zeitalters selbst, in welchem wir gegenwärtig leben; denn dieses, ohne immer ein bestimmtes Bewußtsein von seiner eigenen historischen Entwickelung zu haben, hat in seiner ästhetischen Denk- und Gefühlsweise für jene Ideen und Ansichten sich erklärt, welche vor dreißig Jahren am bestimmtesten und kräftigsten von den Schlegel und den ihnen verwandten Geistern ausgesprochen wurden. Wer unter den wahrhaft Gebildeten steht jetzt noch an, jene Aufklärung, welche einst Fr. Nicolai und andre unglückliche Nachahmer des großen Lessing verbreiten wollten, für gemein, seicht und abgeschmackt zu halten? Wer weiß nicht, oder spricht es doch wenigstens nicht aus, daß auch die Zeit vor der Reformation, das so lange verrufene und gleichsam in einen protestantischen Bann gethane Mittelalter, reich sei an Liebe, Poesie und an wahrer thatkräftiger Frömmigkeit? Wer zweifelt jetzt noch, daß Schriftsteller wie Iffland, Kotzebue, Lafontaine die poetische Wahrheit verfehlt und der Schlaffheit und Krankheit des Zeitalters gehuldigt haben? Wer trägt jetzt Bedenken auszusprechen, daß Göthe's Genius kräftiger, reiner und deutscher als Klopstocks und

Wielands Talent sei? Aber welche Männer waren es, die, weil sie auf die Wahrheit dieser und vieler andern Verhältnisse theils zuerst hinwiesen, theils das bereits von andern genialen Kritikern, vornämlich von Winkelmann, Lessing, Herder und Göthe Angedeutete eigenthümlich zu entwickeln suchten, den Tadel der blinden, leidenschaftlichen Verhöhnungs- und Vergötterungssucht sich zuziehen mußten?

Daß die durch Schelling, durch die Schlegel und Tieck ins Leben gerufene Schule viel Verkehrtes hervorgebracht, oft mehr mit Worten gespielt und geklingelt, als eigentlich durch die That begründet und aufgehellt hat, wer wollte dies leugnen? Aber zeugt denn eine solche Verkehrtheit der Schüler gegen den Geist, von welchem die Schule ausging? Immer, wo neue Bewegungen im geistigen Leben sich äußern, werden erregbare Naturen, die nicht kräftig genug sind, das Empfangene selbstständig sich anzueignen, durch den fremden Geist wie durch eine äußere Gewalt gleichsam überwältigt und zur leeren Schwärmerei und zum geistigen Hochmuthe getrieben werden. Derselbe Geist, der der kräftigen Individualität eine wahre Wohlthat ist, in derselben das Bewußtsein der wahren Freiheit erst recht erweckt, wird dem Schwachen, der nur berauscht wird, aber nicht die Macht über das Dargebotene erhält, das eigentliche Verderben.

Daher denn die wunderlichen Carricaturen, welche in Philoſophie, Poeſie und Kritik durch das Mißverſtehen des Schellingſchen, Tieckſchen und Schlegelſchen Geiſtes im Anfange dieſes Jahrhunderts zum Vorſcheine kamen. Aber wie die Mißgeburten jener Nachahmer bereits vergeſſen ſind, ja überhaupt eine Schelling-Schlegelſche Schule im gewöhnlichen Sinne nicht mehr vorhanden iſt: ſo iſt die Wahrheit (nachdem der Menſch der neuern Zeit ſo lange durch todte Abſtraction dem Grunde ſeines innerſten Lebens entfremdet war), welche durch jenen herrlichen Philoſophen und durch die beiden trefflichen Kritiker für Wiſſenſchaft und Kunſtbetrachtung wiedergewonnen wurde, mit dem Tiefſten und Heiligſten unſrer ſittlichen Welt verwachſen, und nur ein freches, irregeleitetes Bewußtſein kann dieſen Wahrheiten als Träumereien und leerem Myſticismus entſagen wollen.

Hat aber irgend einer unter den bekannten Dichtern Grund ſich zu beſchweren, es ſei ihm durch A. W. Schlegels Beurtheilung Unrecht gethan, ſo iſt dies keiner der neuern, ſondern ein Todter unter den großen Alten. Ich meine den liebenswürdigen, reichen Euripides. Wie Schlegel die Schattenſeite in dieſem Dichter aufdeckt, bewährt ſeinen Scharfſinn; was in dem jüngſten großen Tragiker der Griechen mangelhaft iſt, inwiefern derſelbe ſeinen beiden Vorgängern nach-

ſteht, dies hat Schlegel gründlich und überzeugend nachgewieſen, und gleichwol iſt das Bild, welches er vom Euripides aufſtellt, eben ſo wenig das eigentlich wahre, als jenes es iſt, welches Ariſtophanes (dem überhaupt wol der deutſche Kunſtrichter gefolgt iſt) in den Fröſchen einſeitig und leidenſchaftlich gezeichnet hat. Es iſt hier nicht der Ort, dieſe gegen Euripides gerichtete Kritik ſo gründlich zu widerlegen, als ſie es verdient. Darum kann ich nur andeuten, daß Schlegel die Seite dieſes Dichters, wodurch derſelbe wahrhafter Poet iſt, wodurch er Göthe und Schiller weit mehr für die Entwickelung des eigenen Geiſtes war, als Aeſchylus und Sophokles es je ſein konnten, faſt gar nicht berührt hat. Wie Euripides eine ganz neue Gefühlswelt ſeinen Zeitgenoſſen aufſchließen, das auch im Sophokles noch etwas eng begrenzte Heroenthum erweitern, ähnlich dem Shakſpeare das Schickſal in der Bauernhütte aufſuchen wollte, wie dieſes eigentliche Fortſchreiten der helleniſchen Poeſie in den einzigen Bachantinnen, in der Medea, in der Iphigenia auf Aulis, im Hippolytos ꝛc. ſo rein ſich offenbart, hier ein naher Uebergang in die romantiſche Kunſt, in die Shakſpeare-Göthiſche Welt ſich zeigt: dies Alles iſt in der Schlegelſchen Charakteriſtik theils ganz überſehen, theils nicht im wahren Lichte betrachtet worden.

Wie A. W. Schlegels Kunſtkritik da, wo ſie die hiſtoriſche Seite des Gedichts betrachtet, im Allgemeinen vortrefflich iſt, ſo iſt ſie dagegen in den Fällen, wo ſie ſpeculativ verfährt, ſie die innern Gründe, auf denen das Weſen der Kunſt beruht, nachweiſen will, mangelhaft, und muß in dieſer Hinſicht vielfach berichtigt werden. Gerade dasjenige Buch, welches Schlegel auch außerhalb Deutſchlands mit Recht ſo berühmt gemacht hat: „die Vorleſungen über dramatiſche Kunſt und Literatur", zeigt die minder glänzende Seite ſeines Talents am auffallendſten. Und ſeltſam genug, dieſer Theil der Schlegelſchen Kunſtphiloſophie, an dem dieſelbe angreifbar iſt, wurde von den eigentlichen Gegnern nie berückſichtigt; vielmehr ſcheint es, als ob gerade der Mangel an tieferer Speculation die entrüſtete Menge der Recenſenten und Literatoren mit dem ſonſt ihnen ſo ferne ſtehenden Kunſtrichter einigermaßen ausgeſöhnt hat. Gewiß wenigſtens iſt es, daß die nicht ſpeculativen Anſichten Schlegels über das Weſen der antiken und modernen Poeſie, über die tragiſche und komiſche Kunſt bis zum Ekel von Hinz und Kunz in allen Lehrbüchern der Aeſthetik nachgeſprochen worden ſind, und erſt der tiefſinnige Solger, der vielfach durch die Schlegel gebildet war und dies auch offen bekannte, deckte den ſchwächern Theil ihrer Kunſtphiloſophie auf.

Sucht A. W. Schlegel den Unterschied der antiken von der modernen Poesie darin, daß jene plastisch sei, diese dagegen pittoresk, so ist diese Bezeichnung im Allgemeinen wahr, aber zu abstract: die Kunstphilosophie ist nicht bis zu jenem Momente durchgedrungen, wo aus dem Principe der hellenischen und der christlichen Weltbetrachtung es hervorgeht, daß da, wo die Gottheit als das Sein in der Erscheinung erkannt wird, auch der irdische Stoff, der Leib, weit mehr Bedeutung hat, als in jener Weltbetrachtung, wo die Gottheit, als absoluter Geist dem Geiste des Menschen sich geoffenbart hat. Behauptet aber Schlegel ferner, die Gefühlsweise der alten Dichtkunst sei im Allgemeinen die der Freude, die der neuern dagegen Schwermuth, so muß dem durchaus widersprochen werden. So gewiß es ist, daß seit der Offenbarung des Christenthums die göttliche Wirksamkeit für das menschliche Bewußtsein aufhörte, die des dunkeln, neidischen Fatums zu sein, und daß von nun an der göttliche Geist als Liebe und Vorsehung in der Weltgeschichte erkannt ward: so mußte nothwendig jetzt erst die höchste Freude, welche frohlockt, daß die Erde überall die des Herrn ist, daß auch der Gefallne und Verirrte versöhnt ist mit der göttlichen Liebe, in der Brust des Künstlers erwachen. Wo ist denn auch in der ganzen neuern Poesie irgend eine Erscheinung,

in der die Freude einen so entsetzlichen, wild zerstörenden Charakter annimmt, als in der vom Gotte der Lust erfüllten Bachantin? Ruhet hier nicht die Gegenwart des Gottes wie ein dunkles, finstres Schicksal, welches die eigene Persönlichkeit geradezu zerstört, auf der Begeisterten? Zwar ist die vom Dionysos getriebene Mänade wahrhaft wunderthätig, ihrem wilden Jubel und dem Schwingen ihres Thyrsos erliegt die Macht der Natur, die Stärke des Stiers und die bewußte Kraft des geordneten Heers; aber sie selbst, die Bachantin, erfreut sich nicht ihres Sieges, denn wie sie in der Begeisterung außer sich ist, sich selbst nicht hat, so versinkt sie nach dem Rausche in schauerliche, düstere Melancholie, worin die Unglückliche so lange verharrt, bis der Gott zur neuen, wilden Freude sie aufweckt. — Und wie wenig bewährt sich Schlegels Ausspruch, daß in der neuern Kunst die Freude weniger als in der antiken sich offenbare, wenn wir mit einem vergleichenden Blicke die komische Welt des Alterthums und die der Romantik betrachten! Wie ist es möglich, daß bei der Aristophanischen Weltanschauung die Widersprüche des Lebens in so reine, musikalische Harmonie sich auflösen können, als in Cervantes oder in Shakspeare's Kunst dies wirklich der Fall ist? Wo ist denn unter allen Namen, welche uns die Dichter der Griechen und

Römer hinterlassen haben, einer, in dem die Thorheit einen so gutmüthigen, liebenswürdigen Charakter annimmt, als im Don Quixote und Sancho Pansa, oder der uns durch die Fülle des trunkenen Humors gleich Falstaff erheiterte? Verräth überhaupt nicht der ganze Charakter der Aristophanischen Komödie, wie bewunderungswürdig und einzig dieselbe in ihrer Art auch ist, einen gewissen dunkeln Grund, welcher wirklich durch die mit der neuen Religion im künstlerischen Bewußtsein erwachte Freiheit zerstreut und in die göttliche Liebe, als das allein Bleibende aufgenommen wurde? Gewiß also kann Schlegels Auffassung dieser Verhältnisse unmöglich genügen, und gleichwol wie gutmüthig haben fast alle nach ihm auftretende Aesthetiker und Kritiker diese Ansichten usurpirt und höchstens nur an einzelnen Kleinigkeiten des Ausdrucks Anstoß genommen!

Eben so wenig befriedigen die Ansichten, welche Schlegel über das Wesen des Tragischen und Komischen mittheilt, und sie zeigen deutlich, daß die eigentliche Speculation seine Kunstphilosophie nicht genug durchdrang. Das Tragische findet er in dem Verhältnisse der individuellen Freiheit zum Schicksale, welches ihm zwar jenseits der sinnlichen Welt im Abgrunde des Unendlichen liegt, aber doch nur eine äußerliche und sinnlich

zu ermeſſende Gewalt iſt: denn das Intereſſe für das Tragiſche beruht darin, daß wir ſehen, wie im Widerſtreite mit der äußern Nothwendigkeit die ſittliche Freiheit des Menſchen ſich ihrer ſelbſt bewußt wird und über die ſie bekämpfende Macht ſich erhebt. S. Vorleſ. üb. dram. Kſt. Bd. I. S. 107 — 113. Gewiß ahndete Schlegel das Wahre in ſeinem Gefühle; daß er den Grund der uns im Tragiſchen zu Theil werdenden Erhebung in der Wirkſamkeit des freien Geiſtes aufſuchte, iſt nicht zu tadeln: ein wahres Drama, worin durch das Eingreifen des Schickſals die individuelle Freiheit des Menſchen geradezu vernichtet wird, iſt nicht denkbar, und nur da, wo ſtatt der unmittelbaren Begeiſterung die irrende Reflexion das Gedicht bildet, kann die Löſung einer ſo geſtellten Aufgabe verſucht werden. Wol aber fehlte Schlegel und gab durch ſeine Autorität zu den größten Mißverſtändniſſen über dieſe Verhältniſſe Veranlaſſung, indem er die Freiheit des Menſchen ächt kantiſch und ſtoiſch nur in ihrem Unterſchiede von der Wirkſamkeit der göttlichen Vorſehung begreift. Eine ſolche formelle, inhaltsloſe Freiheit iſt nicht in Gott und mit Gott, ſondern glaubt als das abſolute Ich ſich zu erheben über das ſie bekämpfende Schickſal, welches letztere daher auch nicht als Vorſehung erkannt, ſondern einer äußern

Nothwendigkeit oder einer sinnlich zu ermessenden Gewalt gleichgestellt wird *). Indem Schlegel die im Tragischen hervortretenden Gegensätze ganz abstract, nur in ihrer Trennung von einander, betrachtete, so mußte nothwendig (wenigstens so lange er in der allgemeinen Theorie verweilt) der eigentliche Höhepunkt des Tragischen, wo gleichsam das Allerheiligste sich öffnet, die Individualität wieder versöhnt ist mit Gott, oder, um in Kants und in Schlegels Worten zu sprechen, wo Freiheit und Nothwendigkeit eine und dieselbe Welt sind, sich ihm verbergen. — Wie Schlegels Ansicht über das Tragische, so ist auch seine Theorie des Komischen mangelhaft.

*) Solger hat in seiner an genialer Einsicht in das Wesen der Kunst überreichen Beurtheilung Schlegels (S Nachgelassene Schriften Bd. 2. S. 493 — 628.) sehr gründlich dargethan, zu welch' einem Irrthume und zu welch' einem sittlichen Hochmuthe die nur formell aufgefaßte Freiheit hinführen muß; aber gewiß ist selbst durch ihn für die Entwickelung der Verhältnisse, auf welche es hier ankommt, noch nicht Alles gethan. Offenbar hat Solger die Wahrheit, welche der einseitigen Kantisch-Schlegelschen Auffassung der Freiheit zum Grunde liegt zu wenig hervorgehoben und das Bleibende, wahrhaft Persönliche der Individualität zu spinozistisch betrachtet.

Daſſelbe wird zu äußerlich genommen, als das Aufgehen des Geiſtigen in dem Sinnlichen, als das ſogenannte umgekehrte Ideal, welches als Widerſpiel des Tragiſchen den eigentlichen Ernſt aufhebt und die Menſchheit ins Häßliche und Schlechte idealiſirt (S. Vorleſ. üb. dram. Kſt. Bd. 1. S. 63 — 65. S. 273 ꝛc.). Worin es beruht, daß das rein Komiſche, verſchieden von dem bloß Lächerlichen und der Carricatur, den wirklich poſitiven Inhalt des Lebens offenbart, daß uns der komiſche Jubel ſo erfreut, ja ſogar beſeligt, dies kann nach einer ſolchen Auffaſſung am wenigſten erklärt werden.

Um Dichter in dem Sinne zu ſein, wie Göthe, Schiller und Tieck, gebricht es Schlegel an ſchöpferiſcher Phantaſie. Aber in den meiſten ſeiner lyriſchen Gedichte erfreut ein überaus zartes, ſinniges Gefühl; der muſikaliſche Wohllaut, welcher vor allem über die Sonette und über die Romanze „Arion" ſich ausgegoſſen hat, tönt ſo ſüß, ſo ſchmelzend, wie derſelbe wol nur in wenigen Geſängen der deutſchen Sprache vernommen wird. Unter den komiſch-ſatyriſchen Gedichten muß die wenn gleich nicht witzloſe „Ehrenpforte" billig der Vergeſſenheit übergeben werden. Die Parodie iſt hier nur zu natürlich: der ſonſt ſo edle, zartfühlende Schlegel gefällt ſich dies Mal, den Kotzebue als Kotzebue zu überbieten. Dagegen unter den kleinern Scherzgedichten ſind einige vortrefflich; der

in ihnen sich regende Witz ist scharf und schlagend, und indem man die Begeisterung, welche der Ironie des Dichters zum Grunde liegt, erkennt, wird man in ein freies, poetisches Spiel erhoben. Ein kleines Meisterwerk der Parodie ist der „Wettgesang dreier Poeten". Sollten für die Nachwelt Vossens und Matthissons lyrische Gedichte verloren gehen, der tiefer Blickende müßte aus Schlegels Parodie sowol von Vossens seelenlosem Naturalismus, als auch von Matthissons idealem Nihilismus ein sehr bestimmtes Bild sich entwerfen können. Weniger als die Trefflichkeit dieses Gedichts scheint bekannt zu sein, wie herrlich in dem „Fastnachtsspiele vom alten und neuen Jahrhundert" die seichte Armseligkeit der inhaltslosen Aufklärung und verflachenden Humanität gezeichnet und wie würdig diesen Erscheinungen gegenüber der ächte, wahre Freiheit und schöpferische Tiefe verkündende Genius dargestellt worden.

Schlegels poetische Uebersetzungen sind in ihrem Werthe einstimmig von allen gebildeten Deutschen anerkannt worden; darum begnüge ich mich auszusprechen, daß er in dieser Hinsicht fast das Unmögliche verwirklicht und namentlich in seinem Shakspeare das reinste Muster für die Kunst des Uebersetzens hinterlassen hat. Was gerade in Vossens spätern Nachbildungen so sehr zu rügen

iſt, daß der ängſtlichen Worttreue die höhere Wahrheit zum Opfer gebracht, durch die eigene, mit zufälligen Beſtandtheilen behaftete Manier des Uebertragenden der individuelle Charakter des Originals faſt unkenntlich gemacht wird, dieſe Fehler hat Schlegel mehr, als je ein anderer Ueberſetzer es vermochte, vermieden. In ſeinen Nachbildungen erkennt man ſogleich die dem fremden Gedichte eigenthümliche Seele wieder, es lebt in ihnen eine Friſche und Wärme, als ob ſie ſo eben durch urſprüngliche Begeiſterung geſchaffen wären, und gleichwol ſind ſie keineswegs geiſtvolle Paraphraſen, vielmehr ſo weit dies nur der Genius der deutſchen Sprache zuläßt, iſt auch die fremde Wortfolge und der fremde Ausdruck mit bewunderungswürdiger Kunſt und Gewandtheit wiedergegeben.

Friedrich Schlegel, geboren zu Hannover 1772, ſtarb zu Dresden 1829.

Indem ich den eigenthümlichen Charakter der Kritik beider Schlegel bereits nachgewieſen habe, begnüge ich mich, folgende Andeutungen über Friedrich Schlegels Talent und literariſche Wirkſamkeit mitzutheilen.

Jene Anmuth, Zierlichkeit und Klarheit, welche Eigenſchaften den ältern Bruder auszeichnen, hat der jüngere nie in dem Grade ſich er-

werden können; dagegen ist dieser an Gedankentiefe und an Kraft des Ausdrucks jenem nicht nur gleich, sondern auch überlegen. Das speculative Talent, welches in A. W. Schlegel nie eigentlich hervortrat, zeigt sich in mehren Jugendarbeiten Friedrich Schlegels sehr entschieden. Freilich ist der kühn nach Wahrheit strebende Jüngling nicht ganz frei von jenem Enthusiasmus, den er selbst den bloß logischen (formellen) nennt. In seinen Aphorismen verfolgt er die Gemeinheit und Plattheit in allen nur möglichen Erscheinungen, er deckt sowol die, die Wahrheit der wirklichen Welt verkennende Sentimentalität, als auch den materiellen Sensualismus mit glücklicher Laune und schöpferischem Witze auf; aber es gebricht diesen reichen jugendlichen Ergießungen die Erkenntniß jener höhern Wahrheit, welche den transcendentalen Idealismus mit Inhalt erfüllt und das Individuum sich selbst erkennen läßt im Grunde alles Lebens, d. i. in Gott. So ist denn auch die Freiheit, für welche damals Fr. Schlegel zu begeistern suchte, die noch allzu abstracte, formelle. Eine gewisse, wenn gleich großartige Freigeisterei ist nicht zu verkennen, und wol wird es begreiflich, daß der im Bewußtsein der Kraft sich bisweilen überhebende Jüngling selbst in genialen Naturen, wie in Herder, Jean Paul ꝛc., Widerspruch hervorrief. Aber da Fr. Schlegel alle Vorurtheile so gründ-

lich bekämpfen wollte, er gerade in Spinoza, Leſſing und Fichte (deren tieferes Studium in Deutſchland er wie Wenige vorbereitet hat), eine Reinheit und Uneigennützigkeit verehrte, wofür dem einſeitigen Dogmatismus jedweder Art gewöhnlich das Auge verſchloſſen bleibt; ſo durfte man wol mit Zuverſicht erwarten, von Fr. Schlegels männlichem Geiſte würde der formelle Idealismus ganz überwunden und bei Bewahrung der innern Freiheit die eigentliche Fülle und Tiefe des Lebens gewonnen werden.

Viele Fragmente, womit der junge Autor damals die deutſche Literatur bereicherte, ſind noch immer äußerſt bedeutend. Vortrefflich iſt die Geſchichte des Homeriſchen Epos, bei welcher Unterſuchung die durch Wolfs Kritik gefundenen Reſultate die philologiſche Grundlage bilden, aber die künſtleriſche Auffaſſung des Epos iſt Schlegel ganz eigenthümlich und durch ihn die allgemein herrſchende geworden. Ueberhaupt möchte ich alle Jünglinge, welche die Schönheit der alten Welt lieben, auf die „Studien des claſſiſchen Alterthums" aufmerkſam machen. Was ſo unendlich viel Werth hat und äußerſt ſelten ſich zeigt, jener herrliche Geiſt, welcher die Schönheit der alten Welt bildete, iſt in der jugendlichen Begeiſterung des hier Forſchenden nicht erſtorben. Unähnlich dem ſogenannten kritiſch-philologiſchen Scharfſinne, dem

das Auge gewöhnlich nur für Zufälligkeiten und äußere Verhältnisse offen ist, sucht Fr. Schlegels historischer Geist mit einer wahrhaft divinatorischen Kraft den eigentlichen Lebenspunkt im sittlichen Bewußtsein der Griechen auf, und strebt von diesem aus die mannigfaltigen Erscheinungen der Poesie und der geselligen Verhältnisse zu erklären und aufzuhellen. Dieser ächt historisch-philosophische Geist zeigt sich vor allem in den Aufsätzen „Bruchstücke zur Geschichte der lyrischen Dichtkunst", „Ueber die Darstellung der weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern", „Ueber die Diotima", „Cäsar und Alexander". Die Abhandlung „über das Studium der griechischen Poesie" (1795 — 1796) ist nicht nur dadurch ausgezeichnet, daß sie ein so sehr reines Bild von der idealen Kunst der Griechen, besonders von deren Vollendung in der Sophokleischen Tragödie uns darstellt, sondern einzig in ihrer Art sind diese vergleichenden Aphorismen dadurch, daß hier jene einseitige Ansicht, welche die gesammte moderne Poesie vom Standpunkte des antiken Ideals aus betrachtet, überaus gründlich und scharf durchgeführt worden. „Das Gespräch über Poesie" (1802) ist einer der ersten Versuche in Deutschland, den eigenthümlichen Charakter der romantischen Kunst im Unterschiede von der antiken aufzuhellen; aber wenn gleich hier Schlegel viel-

seitiger sich zeigt, er den modernen Genius mehr anerkennt als in der frühern Untersuchung, so steht doch dieses Gespräch an Klarheit und Bestimmtheit der Begriffe, und an Kraft der Darstellung jener Arbeit bei weitem nach.

Die Aufsätze über Jakobi's Woldemar, über Lessing und über Wilhelm Meisters Lehrjahre sind keinesweges von Irrthümern frei. Jakobi wird zu vornehm, eben von dem nur logischen Enthusiasmus und nicht von der inhaltsvollen Liebe beurtheilt; in der Charakteristik Lessings wird das poetische und insbesondere das dramatische Talent des großen Mannes viel zu wenig gewürdigt; in der Beleuchtung des Wilhelm Meister möchte man mehr Unbefangenheit und Freimüthigkeit wünschen. Aber bei allen gegenwärtig leicht nachzuweisenden Mängeln, welch' eine Bedeutung haben diese kritischen Abhandlungen und die kleinern im Athenäum mitgetheilten Fragmente für die weitere Entwickelung der Nationalliteratur, überhaupt für die Denk- und Sinnesweise der ganzen gebildeten Welt Deutschlands gehabt! Ward Lessing früher fast nur angestaunt und blind vergöttert, so ward jetzt zum erstenmale die eigentliche Tugend dieses Mannes, die unbestechliche Wahrheitsliebe, der wahrhaft philosophische Geist desselben anerkannt. Jakobi's Schwäche, wohin überhaupt die wahre Krankheit der modernen Bildung, die Schwelgerei

mit den heiligsten Gefühlen führen muß, kann nicht scharfsinniger, als Friedrich Schlegel es gethan hat, nachgewiesen werden. Die Charakteristik des Wilhelm Meister ist das Beste, was bis dahin über Göthe war geschrieben worden. Was überhaupt die Aufgabe des modernen Dichters, was die Bedeutung des Romans sei, wird hier durch die erläuternde Kritik an einem der vollendetsten Werke der neuern Kunst verdeutlicht. Welch' ein Reichthum herrlicher Gedankenblitze sind in dem Athenäum über Kunst, Wissenschaft und Leben verbreitet worden! Nur ein überaus vielseitig gebildeter und zur wahren Freiheit des Mannes hinstrebender Geist vermag so originell, bald in ernster, bald in scherzhafter Form die Lebenskunst im großen Style zu lehren.

Aber mit dem Jahre 1805, wo Fr. Schlegel „Lessings Geist" herausgab, hatte er auch den Höhepunkt seiner geistigen Wirksamkeit erreicht. Nach der ungeheuern Anstrengung und Arbeit des Jünglings folgte im Manne eine gewisse Abspannung, ganz unähnlich der Entwickelung andrer Heroen unsrer Literatur, welche erst in den reiferen Jahren des Mannes sie selbst wurden. Man würde freilich den spätern Schriften Schlegels Unrecht thun, wollte man in ihnen das große Talent und die vielseitige Bildung des Urhebers verkennen; aber weshalb alle diese Arbeiten, bald mehr, bald

weniger, kein freudiges, erhebendes Gefühl als Totaleindruck in uns zurücklassen, beruht darin, daß in ihnen jenes Interesse für Freiheit des Geistes, jenes Streben, die mannigfaltigsten Erscheinungen im Leben und in der Literatur aus ihrem innersten Wesen selbst zu erkennen, Alles zu vermeiden, was an engherzigen, kleinlichen Dogmatismus und Sectenwesen erinnern könnte, nicht mehr sich zeigt. Die in vieler Hinsicht trefflichen „Vorlesungen über die Geschichte der ältern und neuern Literatur" (1815) sind überhaupt das letzte Werk, womit Schlegel die ästhetische Literatur bereicherte. Studien der orientalischen Sprachen, dann Beschäftigungen mit Politik und Geschichte, zuletzt eine theologische Richtung bewirkten, daß der als Kunstphilosoph und als Forscher im Gebiete der schönen Literatur wie Wenige ausgezeichnete Mann seinen frühern Beruf aufgab und nach Gegenden sich wandte, in denen er zwar gleichfalls sein großes Talent bewährte, keineswegs aber ähnlich wie in der Aesthetik eine Regeneration begründen half.